ترقی پسند ادب

سردار جعفری

قیمت : نو روپے

مکتبہ پاکستان، لاہور

ترقی پسند ادب

سردار جعفری

مکتبۂ پاکستان
چوک انارکلی - لاہور

جملہ حقوق محفوظ

بار اوّل :- ۱۱۰۰

ناشر :- محمد حنیف چودھری

طابع :- فیاض پریس لاہور

مجنوں گورکھپوری کے نام

جنہوں نے

اپنی تنقیدی نگاہ سے ترقی پسند تحریک کے راستوں کو روشن کیا

فہرست

دیباچہ طبع ثانی

حرفِ اوّل

ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ

پہلا باب — نقطۂ نگاہ

دوسرا باب — بعض بنیادی مسائل

تیسرا باب — تاریخی پس منظر

چوتھا باب — حقیقت نگاری اور رومانیت

پانچواں باب — ترقی پسند مصنفین کی تحریک

چھٹا باب — تخلیقی رجحانات

حرفِ آخر

دیباچہ

دوسری اشاعت کے لئے

"ترقی پسند ادب" کی پہلی اشاعت ختم ہو چکی ہے اور اب دوسری اشاعت کے لیے کتاب پریس میں جا رہی ہے۔ اس موقعے پر یہ سوال ہر مصنف کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ اس کی کتاب نئی زندگی کی مستحق ہے یا نہیں۔ میرے لیے یہ سوال خاص طور سے اہم اس لیے ہے کہ آج کل ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے متعلق طرح طرح کی رائیں ظاہر کی جا رہی ہیں۔ ایک حلقہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اب ترقی پسند مصنفین کی انجمن کی ضرورت نہیں ہے۔ ممکن ہے کہ یہ خیال صحیح ہو۔ لیکن ترقی پسند تحریک کی ضرورت باقی ہے۔ ایک ایسے سماج میں جہاں نیکی اور بدی کی طاقتیں برسرِ پیکار ہوں اور ایسی شعوری ادبی تحریکوں کی ضرورت باقی رہتی ہے جو ادب کی اثر آفرینی کے پیشِ نظر اس کو نیکی کے حق میں استعمال کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ حقیقت نگاری اور جمالیات کے مسائل ہر عہد میں نئی طرح سے حل کیے جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اس لیے ان سے متعلق سارے مباحث کو زندہ رہنا چاہیئے۔ میری کتاب کی نئی زندگی کا جواز صرف اتنا

اس موقعے پر میں ان تبصروں کا ذکر نہیں کرنا چاہتا جو میری کتاب کے حق میں دیئے گئے ہیں۔ لیکن ان تبصروں کا ذکر کرنا ناگزیر ہے جو مخالف نقطۂ نگاہ کو پیش کرتے ہیں۔ میں نے ان تبصروں کی روشنی میں اپنی کتاب کو دوبارہ پڑھا ہے۔

یہ مضامین عام طور سے دو طرح کے ہیں: ایک وہ تبصرے ہیں جن کا نقطۂ نگاہ

بیگانہ ہے ۔ مثلاً پاکستان کے ایک رسالے کا یہ تبصرہ ہے کہ مجھے اپنی کتاب میں مسلمان پہلے ہونا چاہیئے اور ترقی پسند بعد میں۔ یہ منطق میری سمجھ سے باہر ہے ۔ اسی قسم کا تبصرہ ایک دوسرے رسالے میں کیا گیا جس میں اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ اُردو میں جارحانہ تنقید کی ابتدا میں نے کی اور اس کی ایک شکل میری کتاب ترقی پسند ادب ہے ۔ سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ میں بیک وقت یہ کیسے کہہ سکتا ہوں کہ میرا نقطۂ نگاہ ذاتی بھی ہے اور اس کی بنیاد مادی، تاریخی اور عمرانی حقائق پر بھی ہے ۔ تبصرہ نگار نے جس قسم کا تضاد ڈھونڈنے کی کوشش کی وہ میری کتاب میں نہیں ہے ۔ میں نے اپنے نقطۂ نگاہ سے کتاب لکھی ہے، اس کا مطلب صرف اتنا ہے کہ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا سرکاری ترجمان نہیں ہوں ۔ اس کے ساتھ میں نے اپنے نقطۂ نگاہ کی بنیاد بھی بتا دی کہ وہ کسی داخلی تعصب کے بجائے مادی، تاریخی اور عمرانی حقائق پر ہے، یعنی جس حد تک میں ان حقائق کے سمجھنے میں کامیاب ہوا ہوں ۔ آخری بات کا لکھنا اس لئے ضروری ہے کہ میں اپنے آپ کو غلطیوں سے پاک نہیں سمجھتا۔

دوسری قسم ان مضامین کی ہے جن میں کتاب کے بنیادی مباحث کو چھوڑ کر بعض ادیبوں اور شاعروں کے متعلق میری رائے سے اختلاف کیا گیا ہے ۔ اس سلسلے میں میں لکھنے والوں کے خلوص کا احترام کرتا ہوں اور سمجھتا ہوں کہ میری طرح انھیں بھی اپنی رائے رکھنے کا حق حاصل ہے ۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان کے مضامین سے مجھے اپنی کتاب پر نظر ثانی کرنے میں کوئی مدد نہیں مل سکی ہے ۔

ان کے علاوہ کچھ زبانی تبصرے بھی ہوتے ہیں ۔ یہ تبصرے بے انتہا داخلی قسم کے ہیں ۔ مثلاً ایک بزرگ کو یہ شکایت ہے کہ میں نے کاڈویل کی کتاب "خواب اور حقیقت" پر علمیت کے اثرات کیوں بتائے ہیں اور اس پر شبہے کا اظہار کیوں کیا جب کہ شاعری زراعت کے ساتھ پیدا ہوئی ہے ؟ اگر میرے بزرگ اور محترم

دوست اپنے اختلافِ رائے کو تحریر میں لے آگئے تو یقیناً مجھے اور میری کتاب کو بہت فائدہ پہنچتا اور ایک نہایت اہم موضوع کے بہت سے پہلو اجاگر ہو جاتے لیکن انھوں نے سنجیدہ علمی بحث کو ذاتی شکایت میں تبدیل کر لیا اور مجھ سے اس طرح روٹھ گئے جیسے پرانے لکھنؤ میں ادیب اور دیرینے ایک دوسرے سے روٹھ جایا کرتے تھے۔

زبانی تبصروں میں اس نظریہ جمالیات سے بھی اختلاف کیا گیا ہے جو میری کتاب کے پہلے باب میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ موضوع یقیناً اختلافی اور بحث طلب ہے اور مجھے یہ دعویٰ نہیں ہے کہ میں نے اس موضوع پر حرفِ آخر لکھ دیا ہے۔ اُردو میں جمالیات پر اب تک کوئی معقول کام نہیں ہوا ہے۔ مجھ سے پیشتر مشکل سے دو ایک نقادوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے اور زیادہ تر یورپ کے علمی فلسفیوں کے خیالات کو اپنے انداز میں پیش کر دیا ہے۔ میں نے بھی یورپ ہی کے عالموں اور فلسفیوں سے استفادہ کیا ہے اور جمالیات کے تصور کو مادی نقطۂ نگاہ سے پیش کیا ہے اور وہ بھی چند ابتدائی پہلوؤں تک محدود ہے۔ ضرورت اس کی ہے کہ ہندوستان کے قدیم جمالیاتی تصورات اور یورپ کی جدید تحقیقات دونوں کو سامنے رکھ کر اس اہم موضوع پر کچھ کام کیا جائے، لیکن یہ صرف اس وقت ممکن ہے، جب شاعر، ادیب اور نقّاد اس ضرورت کو شدّت کے ساتھ محسوس کریں اور بحث کے دوران چراغ پا نہ ہو جائیں۔ کسی ادیب کے کسی نظریے کے غلط ثابت ہو جانے سے اس کے وقار کو صدمہ نہیں پہنچتا بلکہ مجموعی حیثیت سے ادب کو فائدہ پہنچتا ہے۔ نظریات ذاتی جائدادیں اور موروثی وقاف نہیں ہیں جنھیں "مخالفین" کی دست برد سے بچانے کے لئے تلواریں نیام سے کھینچ لی جائیں۔

تصوف کے بارے میں میں نے تفصیل سے کچھ نہیں لکھا ہے لیکن کہیں کہیں رواداری میں کوئی ذکر آگیا ہے۔ مثلاً آیندہ کسی صفحے پر یہ فقرہ کہ "بلبن السطور

میں تصوف کی پرچھائیاں بھی گزرتی ہوئی نظر آئیں گی۔" اس سے یہ نتیجہ نکالا گیا کہ میں مجموعی حیثیت سے تصوف کو قابلِ ملامت سمجھتا ہوں اور تصوف کے جواز میں قرونِ وسطیٰ کے اساتذہ کے نام پیش کئے گئے اور یہ کہا گیا کہ آج کی اعلیٰ درجے کی شاعری پر تصوف کا شبہ ہوتا ہے۔ کہیں کہیں تصوّف اور مارکسزم کا سوال بھی اٹھایا گیا، لیکن اگر ان حضرات کی نگاہ میری دوسری تحریروں پر بھی ہوتی تو، کسی قسم کی غلط فہمی کی گنجائش پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ اُردو ادب پر انگریزی میں میرے دو مضامین شائع ہوئے ہیں: "انڈین لٹریچر" انہیں کی بنیاد پر ۱۹۵۳ء میں میں نے کشمیر یونیورسٹی میں چار توسیعی لکچر بھی دیے تھے۔ جن میں سے دو لکچر رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان میں میں نے تصوف کے بارے میں اپنے نقطۂ نگاہ کی وضاحت کی ہے۔ آج کل میں میرؔ کی شاعری پر جو کتاب لکھ رہا ہوں۔ وہیں بھی اور بھی میں حاصل تجزیہ کرنے کی کوشش کروں گا۔

یہاں مختصراً یہ عرض کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تصوف قرونِ وسطیٰ میں جاگیرداری نظام کے خلاف دستکاروں اور کسانوں کی فکری بغاوت ہے اور چونکہ سرمایہ داری دور سے پہلے کی ساری بغاوتیں اور فکری نظام مذہبی لباس اختیار کرتے تھے۔ اس لیے تصوف کی بھی ظاہری شکل مذہبی ہے یہ مذہبی شکل ہندوستان کی بھگتی تحریک کی بھی تھی اور یورپ کی پیورٹنزم کی بھی لیکن اگر ان کے ظاہری پردوں کو اٹھا کر دیکھا جائے تو اصل حقیقت مادی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے اور وہ ہے مذہبی اور ریاستی نوکر شاہیوں کے خلاف بغاوت جو انسان اور خدا اور رعایا اور بادشاہ کے درمیان حائل تھیں۔ یہ دونوں نوکر شاہیاں کبھی تو بہ یک وقت دونوں فرائض انجام دیتی تھیں اور کبھی الگ رہ رہ کر ایک دوسرے کو تقویت پہنچاتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصوف کی شاعری میں قاضی اور محتسب اور ملّا اور زاہد کا مذاق اڑایا گیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ صوفیوں کو ریاست اور سرکاری مذہب کے ٹھیکیداروں نے سزا دی لٹکایا ہے۔ صوفی نظامِ فکر میں انسان کو مرکزِ کائنات قرار دیا گیا اور انسانی محبت کو

خدا تک یا اصلِ حقیقت تک پہنچنے کا ذریعہ سمجھا گیا۔ چنانچہ مذہبی اختلافات کے باوجود انسان کی وحدت اور عظمت پر زور دیا گیا۔ اس طرح عشق شاعری کا مرکزی تصور بنا، یہ عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی میں تقسیم ہوا اور عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا زینہ بن گیا۔ اس تصور میں عشقِ مجازی بھی دو حصّوں میں تقسیم ہو جاتا ہے: ایک بنی نوعِ انسان کا عشق اور دوسرے جنسی عشق؛ اور بعض اوقات صوفی شاعری میں ان دونوں تینوں قسم عشق کی بڑی خوبصورت آمیزش ملتی ہے۔ اس میں مادی اور مابعد الطبیعاتی کیفیات کا بھی امتزاج ہو جاتا ہے۔ چونکہ صوفی شعرا انسانی وحدت اور انسانی مساوات کے قائل تھے اور مادی اور سماجی ترقی اس منزل پر نہیں پہنچی تھی جہاں عملی سماجی زندگی میں انسانی مساوات ممکن ہو اس لیے صوفی عہد کے شعرا موت کو مساوات کا ذریعہ بتاتے تھے جو بادشاہ اور فقیر، امیر اور مفلس دونوں کو مٹی میں ملا دیتی ہے، عصائے شاہی اور کسان کے ہل کو ایک ساتھ قبر میں سلاتی ہے۔ اس تصور کی بنیاد نے موت سے امیروں کو عبرت بھی دلائی اور موت کو ایک مجرد تصور کی طرح آدرش بنا کر بھی پیش کیا۔ یہ قدریں لغویات سے اختلافات کے باوجود تصوف، بھگتی اور مسٹی سزم میں مشترک ہیں۔ اس نظام کی کچھ تاریخی معذوریاں بھی تھیں اور سب سے بڑی معذوری یہ تھی کہ یہ جاگیردارانہ فکری نظام کی جڑیں کھوکھلی کر سکتا تھا لیکن بغاوت کو اس منزل تک نہیں لے جا سکتا تھا جہاں نیا سماجی نظام تعمیر ہو سکے۔

آج کا سماجی نظام کچھ اور ہے، طبقاتی کشمکش کی شکلیں مختلف ہیں؛ انسانی مساوات آج زندگی میں حاصل کی جا سکتی ہے؛ نصف دنیا اشتراکی نظام کے حلقے میں آ چکی ہے۔ باقی دنیا میں اضطراب برپا ہے۔ ہندوستان کی تمام اہم سیاسی جماعتیں کانگریس، کمیونسٹ پارٹی اور پرجا سوشلسٹ پارٹی اشتراکیت کو کسی نہ کسی شکل میں اپنا نصب العین قرار دے چکی ہیں۔ ایسی صورت میں تصوف کی سماجی قدریں

جن کی قدریں ہمارے نئے نظامِ فکر کا حصّہ نہیں بن سکتیں۔ انسانی محبت، مساوات اور عظمت کا جو تصور تصوف کی شاعری سے ہماری روایات کا ایک قیمتی حصّہ بن کر ہم تک آیا ہے وہ ایک اعلیٰ سطح پر ہمارے فکری نظام کا حصّہ بن چکا ہے اور کوئی وجہ نہیں کہ یہ رجحان آج کی اعلیٰ درجے کی شاعری کا رشتہ تصوف کی اعلیٰ درجے کی شاعری سے نہ جوڑے، لیکن اس کی وجہ سے یہ ممکن نہیں کہ اچھی شاعری پر تصوف کا گمان ہونے لگے۔ اس کے بعد یہ سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہونی چاہیئے کہ میں تصوف کی عظمت کو تسلیم کرنے کے بعد بھی آج کے عہد میں تصوف کی اہمیت کا قائل نہیں ہوں۔

یہ دراصل تسلسل اور جدت، روایت اور بغاوت کے امتزاج کا مسئلہ ہے اور اپنے ماضی کے ادب سے رشتے جوڑنے میں ہمارا رویہ وہی ہونا چاہیئے جو غالب نے اپنے اس شعر میں پیش کیا ہے:

نہ گویم تازہ دارم شیوۂ جادو بیاناں را
دلے در خویش بینم کارگر جادوے آناں را

جدید ترقی پسند ادب میں قدیم ادب کا جادو ضرور سرایت کر چکا ہے لیکن اس کا اپنا جادو نیا ہے اور نیا ہونا چاہیئے۔

نظرِ ثانی کرتے وقت میں نے ان تمام اعتراضات کو پیشِ نظر رکھنے کی کوشش کی ہے جو میری کتاب پر کئے گئے ہیں۔ کتاب میں میں نے کوئی اضافہ یا ترمیم نہیں کی ہے بعض مقامات پر چند سطریں حذف کی ہیں اور بعض جگہ نئے نوٹ لکھے ہیں، البتہ اکبر الٰہ آبادی اور یگانہ چنگیزی پر چند سطروں کا اضافہ کیا ہے۔ اس تشنگی کا مجھے پہلے سے احساس تھا۔ حرفِ آخر کی آخری سات سطریں کاٹ دی ہیں، اس لیے کہ اب میں نے بعض حالات کی وجہ سے آئندہ تین جلدیں لکھنے کا ارادہ ترک کر دیا ہے۔ اب یہ کتاب بجائے خود مکمل ہے۔

بمبئی۔ مارچ ۱۹۵۶ء ———— سردار جعفری

حرفِ اوّل

ترقی پسند تحریک کی عمر پندرہ سال کی ہو چکی ہے اور اب وہ سنِ بلوغ کو پہنچ کر نئی توانائی اور نیا حسن حاصل کر رہی ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ملک کی سب سے بڑی ادبی تحریک ہے، جو صرف ایک زبان تک محدود نہیں۔ ہندوستان اور پاکستان کی ہر زبان کے بہترین ادیب اس تحریک سے وابستہ ہیں۔ ویسے اس کے لیے یہ سعادت بھی کچھ کم نہیں کہ اس کو ٹیگور اور پریم چند، جوش ملیح آبادی اور ولا تھول کی سرپرستی نصیب ہوئی اور اقبال کی دعائیں ملیں؛ اس کے پہلے اعلان نامے پر مولوی عبدالحق، ڈاکٹر عابد حسین اور مولانا نیاز فتح پوری کے بھی دستخط تھے اور اس کے نوجوان قافلے میں نومشق ادیبوں کی ہمت افزائی کے لئے مجنوں گورکھپوری اور قاضی عبدالغفار جیسے پختہ کار ادیب شامل رہے۔

بعض زبانوں اور خصوصیت کے ساتھ جنوبی ہندوستان میں اس تحریک نے اتنی وسعت اختیار کر لی ہے کہ اس کی جڑیں کارخانوں اور کھیتوں میں پھیل گئی ہیں۔ اردو میں اس کا حلقۂ اثر اپنی تنظیم کی حدود سے بھی آگے ہے۔ بہت سے ایسے ادیب بھی، جو تنظیمی خامیوں اور کمزوریوں کی وجہ سے انجمن میں باقاعدہ شامل نہیں ہو سکے، اس تحریک سے متاثر ہیں۔ نئے نئے لکھنے والے اس تحریک سے اثر قبول کر رہے ہیں، کیونکہ آج کالجوں اور اسکولوں میں ترقی پسند ادیبوں کی کتابیں سب سے زیادہ پڑھی جا رہی ہیں۔ اس سے بھی

زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے مخالفین بھی، جنھیں تحریک کے اغراض و مقاصد سے کوئی دلچسپی نہیں، اس پر مصر ہیں کہ انھیں بھی ترقی پسند سمجھا جائے۔ پندرہ سولہ برس پہلے "ترقی پسند" کی ترکیب سے کوئی کان آشنا نہیں تھا لیکن کل کی اس نامانوس ترکیب میں آج روح و دل کا سرور ہے کیونکہ اس تحریک کا براہِ راست تعلق عوام سے ہے جن کی انگلیوں کے پوروں سے تخلیق و تہذیب کی گنگا بہتی ہے اور سارا سماج سیراب ہوتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کا ایک بین الاقوامی رشتہ بھی ہے جو قومی حدود اور جغرافیائی سرحدوں کو توڑ دیتا ہے اور انسانیت کا ایک ایسا تصور پیش کرتا ہے جو انصاف، محبت اور آزادی کے جذبے سے سرشار ہے اور ایک قوم یا دوسری قوم کی برتری کا قائل نہیں ہے۔ یہ بین الاقوامی رشتہ اس حقیقت کا نتیجہ ہے کہ آج غلامی اور معاشی استحصال کے ادارے بین الاقوامی بن چکے ہیں۔ اس لئے ان شیطانی قوتوں کے خلاف آزادی اور تہذیب کی جدوجہد ایک ملک یا قوم تک محدود نہیں رہ سکتی۔

جب ملایا اور برما کے عوام بیدار ہوتے ہیں تو امریکا میں ربر اور تیل کے تاجروں کی نیند حرام ہو جاتی ہے؛ جب نیویارک میں سونے کا بھاؤ بدلتا ہے تو ہندوستان کے دور دراز گاؤں میں غلہ مہنگا ہو جاتا ہے؛ دوسری عالمگیر جنگ چھڑتی ہے تو بمبئی میں چیزوں کے دام بڑھ جاتے ہیں اور بنگال میں چاول نایاب ہو جاتا ہے اور ۲۵ لاکھ آدمی بھوک سے ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتے ہیں۔ اس وقت کوئی کرشن چندر ایک کہانی، کوئی بجن بھٹاچاریہ ایک ڈراما لکھتا ہے اور کوئی احمد عباس انھیں ملا کر ایک فلم "دھرتی کے لال" تیار کر دیتا ہے۔ پھر یہ فلم سوویت یونین پہنچتا ہے اور وہاں لاکھوں مزدور اور کسان اسے دیکھتے ہیں اور ان کے دل ہندوستان کے افلاس اور غلامی پر تڑپ اٹھتے ہیں اور ان کا کوئی شاعر مرزا ترسون زادہ بن کر یہاں آتا ہے اور تاجکستان کی زبان میں ہندوستان پر ایک شاندار نظم لکھتا ہے جسے پڑھ کر ہماری ہمت بڑھ جاتی ہے اور ہمیں یہ یقین ہو جاتا

کہ ہم اپنی زندگی، آزادی اور تہذیب کی جدوجہد میں تنہا نہیں ہیں: امریکا کا ہاورڈ فاسٹ ہمارے لیے کہانیاں لکھ رہا ہے، حبشی موسیقار پال روبسن ہمارے لیے گیت گا رہا ہے اور ترکی کی کسی جیل میں بیٹھا ہوا ناظم حکمت کینیا میں انگریزوں کے ہاتھوں میں گرفتار ہونے والے کسی حبشی کے ساتھ اظہار ہمدردی کر رہا ہے۔ یہ زندہ اور حقیقی جذبات اور آزادی کے تصورات ہیں جن کی راہ میں پہاڑ اور دریا، سمندر اور ریگستان حائل نہیں ہو سکتے۔ قوانین، طور احتساب کی دیواریں انھیں قید نہیں کر سکتیں، کیونکہ وہ وقت اور تاریخ کے پروں پر اڑ رہے ہیں اور یہ اڑان قوانین کی پہنچ سے بہت بلند ہے۔ سقراط آج بھی زہر کا پیالہ پی رہا ہے؛ مسیح، منصور آج بھی صلیب و دار پر آویزاں ہیں، گلیلیو آج بھی عدالت کے کٹہرے میں کھڑا ہے لیکن ان کے خیالات، تصورات، جذبات اور احساسات تمام شکنجوں کو توڑ کر گلیوں اور محلوں میں اور ساری دنیا کے اندر پھیل جاتے ہیں اور انگلستان میں بلند ہونے والی سچائی کی آواز ہندوستان کو تقویت پہنچاتی ہے اور ہندوستان کا نعرۂ مستانہ امریکی عوام کا لہو گرماتا ہے۔

اب تک ترقی پسند تحریک کے ان دونوں پہلوؤں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ خاص طور سے اہم اور قابل ذکر مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، سجاد ظہیر، سبط حسن، فیض احمد فیض اور ممتاز حسین کے تنقیدی مقالے ہیں۔ دو کتابیں بھی لکھی جا چکی ہیں:-
چند سال پہلے "ترقی پسند ادب" کے نام سے عزیز احمد نے ایک کتاب لکھی تھی جس میں انھوں نے اپنے مخصوص نقطۂ نگاہ سے حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کی تشریح کی تھی اور چند مشہور ترقی پسندوں کا فرداً فرداً ذکر کر کے ان کی تخلیقات کا جائزہ لیا تھا جس سے ان کے نقطۂ نگاہ کے بعض زاویے ٹیڑھے معلوم ہوتے ہیں، پھر بھی مجموعی طور سے کتاب اچھی ہے۔ گذشتہ سال پنڈت کشن پرشاد کول کی کتاب "نیا ادب" کے نام سے شائع ہوئی ہے جو صحیح اور نقطۂ نگاہ کو پیش کرتی ہے۔ اس تصنیف کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ مصنف نے نئے

ادب اور ترقی پسند ادب میں فرق نہیں کیا ہے اور حسن عسکری اور کرشن چندر، میرا جی اور فیض احمد فیض سب کو ایک ہی صف میں کھڑا کر دیا ہے۔ دوسری خامی صوبائی تعصب اور تنگ نظری سے پیدا ہوئی ہے۔ موصوف نہ جانے کیوں پنجاب سے اتنے ناراض ہیں کہ کتاب کا اچھا خاصا حصہ ترقی پسند ادب پر تنقید کی بجائے "پنجابیت" پر تنقید بن کر رہ گیا ہے۔ ہم سنجیدہ تنقید کا خیر مقدم اور مخالف نقطۂ نگاہ کے خلوص کا احترام کرتے ہیں لیکن تنگ نظری اور صوبائی عصبیت کی داد دینے سے قاصر ہیں جس نے فاضل صاحب کی تصنیف کے علمی وقار کو مجروح کر دیا۔ ایسے پاکیزہ مذاق کے بزرگوں سے ہم نے زیادہ بہتر توقعات وابستہ کر رکھی ہیں۔

میری کتاب کا موضوع صرف نظریاتی مباحث اور ترقی پسند تحریک کے محرکات اور رجحانات تک محدود ہے اس لیے بیشتر ادیبوں اور ان کی تخلیقات کا ذکر صرف حوالوں اور مثالوں کی شکل میں آیا ہے۔ اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ترقی پسند تحریک صرف ان ادیبوں تک محدود ہے۔ تحریک کے ابتدائی دور میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے بعض مباحث پر قلم اٹھایا تھا (یہاں میں ان کی انتہا پسندی اور ان کی لغزشوں کا ذکر نہیں کرتا، جنہوں نے انہیں آج پاکستانی رجعت پرستی کی گود میں پہنچا دیا ہے) ان کے مضامین کا مجموعہ "ادب اور انقلاب" کے نام سے شائع بھی ہو چکا ہے۔ کئی دوسرے نقادوں نے بھی ان مباحث کو چھیڑا ہے۔ آج ہمارے پاس پندرہ برس کے عملی تجربے اور ادبی تخلیقات موجود ہیں اور ان کے پیش نظر ہمیں از سر نو اپنی تحریک کا جائزہ لینے کی ضرورت پیش آ رہی ہے۔

میں نے یہ جائزہ اپنے نقطۂ نگاہ سے لیا ہے جس کی بنیاد مادی تاریخی اور عمرانی تحقیق پر ہے۔ میری ذاتی رائے کو ترقی پسند تحریک کی رائے نہیں سمجھنا چاہیے۔ البتہ اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ میرے ہم خیال بہت سے ترقی پسند ادیب ہوں گے۔ وہ احباب بھی جو

پوری طرح مجھ سے متفق نہ ہوں گے، اتنا ضرور کہیں گے کہ ترقی پسند ادب کے بنیادی مقاصد۔ انسانیت اور آزادی کی جد و جہد۔ کو پیش کرتے ہوئے میں نے بڑی حد تک ان کے خیالات کی ترجمانی کی ہے۔ تفصیلات میں شاید میرا اپنا نقطۂ نگاہ ان سے الگ ہو گیا ہے۔ مختلف نقطہ ہائے نگاہ اور نظریات کا یہ تنوع ترقی پسند انجمن اور تحریک کی جان ہے۔ لیکن یہ اختلاف انجمن کے اغراض و مقاصد کے دائرے کے اندر ہی رہ کر ممکن ہے۔ اس دائرے کے باہر نراجیت، فرار اور رجعت پرستی اور فحش نگاری ہے جس کے ساتھ کوئی سمجھوتا ممکن نہیں ہے۔ انجمن کے اغراض و مقاصد وہی ہیں جو اس کے پہلے اعلان نامے میں پیش کیے گئے ہیں جس پر مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی، پریم چند، نیاز فتحپوری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر ملک راج آنند وغیرہ کے دستخط ہیں۔

اس کا بھی امکان ہے کہ میں نے رجحانات اور تحریکات کے تجزیے میں غلطی کی ہو یا ترقی پسند مصنفین کی تخلیقات پر تنقید کرتے ہوئے افراط و تفریط کا شکار ہو گیا ہوں چونکہ میں اپنے تجزیے کو حتی الامکان سائنٹفک اور علمی رکھنا چاہتا ہوں۔ اس لیے میں اپنی ہر غلطی کا ہر وقت اعتراف کرنے اور اسے درست کرنے کے لیے تیار ہوں۔

بیشتر ترقی پسند مصنفین سے میرے ذاتی تعلقات ہیں اور وہ میرے بہترین احباب میں شامل ہیں اس لیے مجھے یقین ہے کہ کسی قسم کی غلط فہمی پیدا نہ ہوگی۔ ہم عصر ادیبوں پر تنقید کرنے سے زیادہ مشکل کوئی دوسرا کام نہیں ہے اور اگر مصنف خود بھی ادیب ہے تو مشکلات میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ لیکن حقیقتاً میں نے نقاد کے فرائض انجام نہیں دیے ہیں کیونکہ مجھے نقاد ہونے کا دعویٰ نہیں ہے۔ میں نے ایک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے اس تحریک کے بارے میں، جو مجھے سب سے زیادہ عزیز ہے اور جس سے میرا شروع سے بہت قریبی تعلق رہا ہے، جو کچھ محسوس کیا ہے اسے کاغذ پر منتقل کر دیا ہے۔

میں نے اپنی کتاب میں جو زبان استعمال کی ہے وہ بھی معیاری نہیں ہے۔ میری

کوشش یہ رہی ہے کہ زیادہ سے زیادہ آسان زبان استعمال کروں اور تصورات اور نظریات کو اس طرح پیش کروں کہ وہ آسانی سے سمجھ میں آ سکیں اس لیے میں اس زبان کی سطح سے نیچے اُتر آیا ہوں جو عام طور سے علمی اور تنقیدی مضامین میں استعمال کی جاتی ہے۔ اس زبان میں ادب اور صحافت کا امتزاج ہے اور میں اپنی جگہ یہ سمجھتا ہوں کہ یہ امتزاج مفید ہے۔

میں انجمن ترقی اردو (ہند) کے سیکرٹری قاضی عبدالغفار صاحب کا شکر گزار ہوں کہ موصوف نے مجھے اس اہم کام کی طرف توجہ دلائی اور اس تصنیف کی اشاعت کے لئے مواقع اور آسانیاں فراہم کیں۔

بمبئی، دسمبر ۱۹۵۰ء

سردار جعفری

ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ

اس وقت ہندوستانی سماج میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں، اور جاں بلب رجعت پرستی، جس کی موت لازمی اور یقینی ہے، اپنی زندگی کی مدت بڑھانے کے لئے دیوانہ وار ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ پرانے تہذیبی ڈھانچوں کی شکست و ریخت کے بعد سے اب تک ہمارا ادب ایک گونہ فراریت کا شکار رہا ہے اور زندگی کے حقائق سے گریز کر کے کھوکھلی روحانیت اور بے بنیاد تصور پرستی میں پناہ ڈھونڈتا رہا ہے جس کے باعث اس کی رگوں میں نیا خون آنا بند ہو گیا ہے اور اب شدید ہیئت پرستی اور گمراہ کن منفی رجحانات کا شکار ہو گیا ہے۔

"ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں؛ ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے انداز تنقید کو رواج دیں جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے؛ ان کا فرض ہے کہ وہ ایسے ادبی رجحانات کو نشو و نما سے روکیں جو فرقہ پرستی، نسلی تعصب اور انسانی استحصال کی حمایت کرتے ہیں۔

ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔

"ہم اپنے آپ کو ہندوستانی تہذیب کی بہترین روایات کا وارث سمجھتے ہیں اور ان روایات کو اپناتے ہیں۔ ہم اپنے ملک میں ہر طرح کی رجعت پسندی کے خلاف جدوجہد کریں گے۔ جو ہمارے وطن کو ایک نئی اور بہتر زندگی کی راہ دکھائے۔ اس کام میں ہم اپنے اور غیر ملکوں کے تہذیب و تمدن سے فائدہ اٹھائیں گے۔ ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔ ہم ان تمام آثار کی مخالفت کریں گے جو ہمیں لاچاری، سستی اور توہم پرستی کی طرف لے جاتے ہیں ہم ان تمام باتوں کو جو ہماری قوت تنقید کو ابھارتی ہیں اور رسموں اور اداروں کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتی ہیں۔ تغیر اور ترقی کا ذریعہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں۔"

انجمن کی پہلی کانفرنس (لکھنؤ، اپریل ۱۹۳۶ء) میں منظور ہوا۔

پہلا باب

نقطۂ نگاہ

"ہمیں حُسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا"

پریم چند

"عوام سے الگ رہ کر ہم بیگانۂ نفس رہ جائیں گے۔ ادیبوں کو انسانوں سے قریب ہو کر انھیں پہچاننا ہے۔ میری طرح گوشہ نشین رہ کر ان کا کام نہیں چل سکتا۔ میں نے ایک مدت تک سماج سے الگ رہ کر اپنی ریاضت میں جو غلطی کی ہے اب میں اسے سمجھ گیا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ آج یہ نصیحت کر رہا ہوں۔ میرے شعور کا تقاضہ ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا چاہیے۔ اگر ادب انسانیت سے ہم آہنگ نہ ہوا تو وہ ناکام و نامراد رہے گا۔ یہ حقیقت میرے دل میں چراغِ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے بجھا نہیں سکتا۔"

ٹیگور

(ترقی پسند مصنفین کے نام خط)

کسی صاحب نے جب ایک شاعر سے یہ سوال کیا کہ "ہم آپ کا شعر کیوں سنیں؟" تو ان کا مطلب یہ تھا کہ "آپ شعر کیوں کہتے ہیں؟"

یہ سوال میں خود بھی ایک افسانہ نگار سے کر چکا ہوں ۔ انھوں نے ایک ناول لکھا تھا جو ایک خاص حلقے میں اتنا مقبول ہوا کہ چور بازار میں بکنے لگا ۔ ناول مجھے پسند نہیں آیا اور جب میں نے ان کے سامنے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کیا تو وہ چیں بہ جبیں ہو کر کہنے لگے کہ "میں تو صرف اپنے لیے لکھتا ہوں ۔"

"اگر آپ صرف اپنے لیے لکھتے ہیں تو خود پڑھ کر ہی خوش کر لیا کیجئے، آپ اپنی کتاب شائع کیوں کرتے ہیں ؟"

اس کے جواب میں انھوں نے کہا کہ "روپیہ کمانے کے لیے ۔"

مجھے یہاں ایسے ادب اور ادیب سے بحث نہیں ہے جس کا مقصد صرف روپیہ کمانا ہے ۔ (حالانکہ روپیہ کمانا بہت ضروری ہے) یہ ادب کی تجارتی اور بازاری قسم ہے جو جمالیاتی تجربے اور سماجی ذمے داری اور احساسِ فرض سے بلند (پست) ہوتی ہے اور خالص سرمایہ داری دور کی پیداوار ہے جس نے انسانی جسم اور روح تک کو بازاری جنس بنا دیا ہے ۔ اس قسم کا ادب پیدا کرنے والوں میں کوئی اقبال، کوئی ٹیگور کوئی پریم چند نہیں مل سکتا ۔

یہ صحیح ہے کہ فنی تخلیق کو جاری رکھنے کے لیے ادیب کو زندہ رہنے اور روزی کمانے کی ضرورت ہے اور ایک ایسے سماج میں جو اس وقت تک ادیبوں کا بار اٹھانے کے لیے تیار نہیں ہے جب تک وہ صاحبِ اقتدار طبقوں کی تفریح کے لیے اپنے قلم کو بیچ نہ دیں ۔ اس مسئلے کا حل اور بھی دشوار بن جاتا ہے لیکن کسی بھی حالت میں فنی تخلیق کو محض روزی کمانے کا ذریعہ نہیں بنایا جا سکتا ۔ فنی تخلیق کا مقصد اتنا بڑا اور بلند ہے کہ وہ تقدیس کی حدوں کو چھو لیتا ہے اور اسی لیے قدیم یونانیوں نے شاعروں کو یہ کہہ کر دیوتاؤں کی صف میں کھڑا کر دیا تھا کہ صرف شاعر اور دیوتا تخلیق کر سکتے ہیں ۔ تخلیق کی اس پاکیزگی کو باقی رکھنے کے لیے نہ جانے کتنے عظیم

بعض نے اپنی ضروریاتِ زندگی، خواہشات اور تمناؤں کا خون کیا ہے، بڑی بڑی قربانیاں دی ہیں اور انتہائی افلاس میں زندگی بسر کی ہے۔ ادب اور فن کی تخلیق کے لیے اپنی انا کے داخلی احساس اور جمالیاتی ذوق کی پاکیزگی کو برقرار رکھنا ضروری ہے۔ اس کے بغیر آرٹ کی تخلیق نہیں ہوتی۔ ٹیگور کے الفاظ ہیں: "تخلیق ادب بڑے جوکھوں کا کام ہے۔ حق اور جمال کی تلاش کرنا ہے تو پہلے 'انا' کی کینچلی کو اتارو، کل کی طرح سخت ڈنٹھل سے باہر نکلنے کی منزل طے کرو، پھر دیکھو کہ ہوا کتنی صاف ہے، روشنی کتنی سہانی ہے اور پانی کتنا لطیف ہے۔" جو ادیب داخلی طور سے بھی اپنی آزادی کی حفاظت نہیں کر سکتا وہ کس منہ سے ادب کی آزادی کی بات کر سکتا ہے اور خارجی آزادی کا مطالبہ کر سکتا ہے؟

اسی سوال کو اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ادب کیا ہے اور سماج اور انسان کو ادب کی کیا ضرورت ہے؟

افلاطون نے اپنی خیالی ریپبلک سے شاعروں کو اس لیے باہر نکال دیا تھا کہ اس کے نزدیک شاعری صرف حقیقت کی نقالی ہے اور وہ بھی تیسرے درجے کی کیونکہ اصل حقیقت کی نقل یہ دنیا ہے اور اس نقل کی نقل شاعری۔ ظاہر ہے کہ اگر ادب کا مقصد صرف نقالی ہے تو انسان اور سماج کو ادب کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ لیکن ارسطو نے شاعری کی تعریف اس طرح کی کہ وہ تخیل کے ذریعے سے فطرت کے امکانات کی از سرِ نو تعمیر کرتی ہے اور اس طرح داخلی طور سے انسان کو بدلنے میں مدد دیتی ہے۔ جب شاعر غم کی تصویر کشی کرتا ہے تو اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اپنے ذاتی غموں کی نمائش کرے اور سر اور سینہ پیٹے۔ وہ غم کے جذبے کو پوری شدت سے ابھار کر روح کو غم کے جذبے سے پاک کر دیتا ہے۔" ارسطو نے اس عمل کے لیے یونانی لفظ "کتھارسس" استعمال کیا ہے۔ اس کا لفظی ترجمہ تو ممکن نہیں۔ لیکن ہم اردو میں اس کے لیے "تزکیہ نفس"

کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں یعنی شاعری (ادب) کا مقصد تزکیہ نفس ہے۔ ارسطو نے اس طرح ادب کی ایک بہت بڑی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ ادب کی بنیادی خصوصیت ہے جو ادیب پر اس کے مقصد کے متعلق بہت بڑی ذمے داری عائد کر دیتی ہے محض زندگی اور حقیقت کی نقالی کر کے ادیب اپنے لیے سماج میں جگہ نہیں پا سکتا۔ اسے زندگی اور حقیقت کو بدلنا ہے، اپنے ادب سے یہ مقدس کام لینا ہے کہ وہ زندگی کو خوبصورت بنائے اور سماج کا تزکیہ نفس کرے۔ کارل مارکس کے الفاظ میں: "فلسفیوں نے اب تک دنیا کی تعبیر کی ہے۔ اصل کام اس کو بدلنا ہے" جب ہم اس طرح دیکھیں گے تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کے موقعے پر منشی پریم چند نے اپنے خطبۂ صدارت میں بڑی بلیغ بات کہی تھی کہ "ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا"

جو چیز انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے اور اسے اشرف المخلوقات کا درجہ دیتی ہے، اس کی شعوری قوتِ تخلیق ہے۔ وہ جانوروں کی طرح اپنے فطری قیدخانے اور ماحول میں اسیر نہیں رہتا۔ وہ اپنے فطری قیدخانوں کی دیواروں کو توڑ دیتا ہے اور ماحول کو تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اپنی محنت کے ذریعے سے فطرت اور مظاہر فطرت پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح اپنے ماحول کو اپنی ضروریات کے مطابق ڈھالتا ہے خارجی فطرت اور ماحول کی تبدیلی خود انسان کو تبدیل کر دیتی ہے اور یہ تبدیل شدہ انسان دوگنی قوت کے ساتھ پھر اپنے ماحول پر حملہ آور ہوتا ہے۔ عمل اور ردِ عمل کا یہ لامتناہی سلسلہ ابتدا سے جاری ہے۔ ادب اور آرٹ بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ آرٹ اور ادب کا استعمال انسان نے ہمیشہ سے حقیقت کو بدلنے کے لیے کیا ہے۔ کبھی اس نے ادب کو جادو سمجھ کر استعمال کیا اور کبھی آرٹ سمجھ کر، کبھی شعوری طور سے استعمال کیا اور کبھی نیم شعوری طور سے، لیکن استعمال کیا ہمیشہ حقیقت بدلنے کے لیے۔ یہ ادب کا سماجی کردار ہے اور جب کبھی ادب سے اس کا یہ سماجی

کردار چھیننے کی کوشش کی گئی۔ اس نے اپنا حسن اور زور کھو دیا اور وہ یا تو لفظوں کا گورکھ دھندا بن کر رہ گیا جیسے لکھنؤ اسکول کی انحطاطی شاعری اور یا زیادہ خراب ہو کر چرکین اور جان صاحب کی شاعری۔ حقیقت کو بدلنے میں وہ اب بھی مدد دیتا ہے (کیونکہ اس کا کردار چھینا نہیں جا سکتا) لیکن یہ تغیر پرکھے کو شراب نہیں بلکہ زہر بنا دیتا ہے۔

ادب حقیقت کو بدلتا ضرور ہے لیکن خارجی فطرت اور ماحول پر براہِ راست اثر انداز نہیں ہوتا۔ وہ نہ تو کلہاڑی کی طرح درخت کو کاٹ سکتا ہے اور نہ انسانی ہاتھوں کی طرح مٹی سے پیالے بنا سکتا ہے۔ وہ پتھر سے بت نہیں تراشتا بلکہ جذبات و احساسات سے نئی نئی تصویریں بناتا ہے۔ وہ پہلے انسان کے جذبات پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس طرح انسان میں داخلی تبدیلی پیدا کرتا ہے اور پھر اس انسان کے ذریعے سے ماحول اور سماج کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ انسان کو بہتر انسان بناتا ہے، اسے طاقت اور جرأت عطا کرتا ہے، وہ اس کے شعور کو تیزی اور شوق کو گرمی بخشتا ہے۔ اس طرح ادب کا براہِ راست تعلق انسان کے جذبات سے ہے۔ ادب کا سب سے بڑا کام انسان کے جذبات کو منظم کر کے سانچے میں ڈھالنا ہے۔ ادب کا یہ کام کسی طرح بھی سحر کاری سے کم نہیں بلکہ اپنے ابتدائی دور میں جب وہ شاعری تک محدود تھا اور رقص و نغمہ کی ہیئت اختیار کرتا تھا اسے جادو اور منتر کی طرح استعمال کیا جاتا تھا۔

جذبات کو دل سے منسوب کیا جاتا ہے اور شعور کو دماغ سے۔ دل اور دماغ کی یہ تقسیم ایک بہت ہی حسین اور انتہائی شاعرانہ جھوٹ ہے اور ہمیں شاعری کا طلسم باندھنے کے لیے اس حسین جھوٹ کی ضرورت ہے لیکن یہ ہرگز ممکن نہیں کہ اس جھوٹ کو بنیاد بنا کر ادب اور شاعری کو انسانی شعور سے محروم کر دیا جائے۔ شعور کے بغیر جذبہ محض جہالت رہ جاتا ہے اور انسانیت حیوانیت بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری

فاشزم نے شعور کو گند کرنے کی کوشش کی اور اس خیال کا اظہار کیا کہ ذہنی اور جاتی زندگی قوم کے لیے سم قاتل ہے۔" اس خیال کی ترقی یافتہ شکل یہ نعرہ ہے کہ "جب میں تہذیب کا نام سنتا ہوں تو اپنا ریوالور سنبھال لیتا ہوں۔" آج بھی سامراج کا سب سے زیادہ شدید حملہ انسانی شعور پر ہے جسے طرح طرح کے فرضی نظریات گھڑ کر مسخ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے لے کر جن کے نزدیک "ہم کھوکھلے انسان ہیں جن کے دل و دماغ میں بھوسا بھرا ہوا ہے"، حسن عسکری تک، جسے بنگال کے قحط کی کہانیوں سے زیادہ "ننگی تصویریں" پسند ہیں کیونکہ وہ اعصاب میں ہیجان پیدا کرتی ہیں، سامراج اور رجعت پرستی کے سارے دلال انسان سے اس کا شعور چھین لینا چاہتے ہیں۔ اسی مقصد کے لیے حسن عسکری نے یہ نظریہ تیار کیا ہے کہ ادیب کی دو حیثیتیں ہوتی ہیں۔ ایک شہری کی حیثیت اور دوسری فن کار کی، اور ان دونوں میں تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ادیب پر بحیثیت فن کار کے کوئی سماجی ذمہ داری عائد نہیں ہوتی۔ حالی، شبلی، اقبال، ٹیگور، پریم چند۔ کوئی حسن عسکری کے نظریات کا ہمنوا نہیں ہے۔ شبلی نے اپنی شاندار تصنیف "شعر العجم" میں ایک بڑا اچھا اور مفید نکتہ پیدا کیا ہے کہ شعر کا لفظ شعور سے بنا ہے؛ غرض ادب میں شعور کی اہمیت کسی طرح جذبات سے کم نہیں ہے اس لیے ادب جذبات کی نہیں انسانی شعور کی بھی تنظیم کرتا ہے اور اسے بدلتا ہے۔

جذبات اور شعور کا تعلق بہت اہم ہے۔ جذبے میں شعور کے بغیر گہرائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور جذبے کی گہرائی کے بغیر ادب ادب نہیں رہ سکتا۔ جذبہ خود شعور کی شدت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل بھی شعور کا محتاج ہے۔ جذبے کی شدت اور گہرائی میں شعور کی شدت اور گہرائی جھلکتی ہے لیکن کبھی کبھی جذبہ غلط بھی ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی رچا ہوا ہو اور شدید کیوں نہ معلوم ہو۔ اس کی یہ شدت جو جھوٹی شدت

ہوتی ہے۔ دراصل یہ ہیجان ہے جو شعور کی خامی کا نتیجہ ہے۔ آرٹ اور ادب میں شعور کی یہ خامی جذبے کی "گہرائی" اور "شدت" کے نام پر معاف نہیں کی جا سکتی۔ دراصل جذبے اور ہیجان میں فرق کرنا ضروری ہے۔ شعور وہ کسوٹی ہے جس پر سچے جذبے اور جھوٹے جذبے کو پرکھا اور ہیجان کو پہچانا جا سکتا ہے۔

یہاں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے۔ قدیم یونانیوں کا شعور آج کے شعور کے مقابلے میں بہت کچا تھا۔ پھر بھی ان کا آرٹ اور ادب حسین اور دلکش ہے اور آج بھی ہم اسے دیکھ کر اور پڑھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ اس کچے شعور نے ایسا حسن کہاں سے پیدا کیا؟ اس سوال کا جواب میں ایک اور سوال سے دوں گا۔ کیا آج یہ ممکن ہے کہ کوئی انسان قدیم یونانیوں کے شعور کی سطح پر رہ کر اچھا تو کیا قابلِ برداشت آرٹ بھی پیدا کر سکے؟ وہ بھونڈے قسم کی نقالی کر سکتا ہے آرٹ ہرگز پیدا نہیں کر سکتا۔ قدیم یونانی شعور میں انسانیت کے سماجی بچپن کی معصومیت اور حیرت تھی۔ ہمارے شعور میں انسانیت کی جوانی کی پختگی ہے۔ اب ہم وہ معصومیت اور حیرت پیدا نہیں کر سکتے۔ کارل مارکس نے یونانی آرٹ کے سلسلے میں بڑی حسین بات کہی ہے کہ "ہم بچوں کی معصوم اور تصنع سے خالی حرکتیں دیکھ کر بہت خوش ہوتے ہیں لیکن خود بچے نہیں بن سکتے۔" دوبارہ بچہ بننے کی کوشش بچگانہ اور مضحکہ خیز حرکت ہے۔

پہلے گڑیوں کے ساتھ طلسم کا تصور وابستہ تھا۔ بوڑھی عورتیں ان سے کھیلتی تھیں اور جوان لڑکیاں اس تماشے سے زندگی کا سبق سیکھتی تھیں لیکن آج بچے گڑیوں سے کھیلتے ہیں۔ کل چاند میں بیٹھ کے کوئی بڑھیا سوت کاتتی تھی، سمندر میں جل پریاں ناچتی تھیں، ہوا میں پریوں کے اڑن کھٹولے اڑتے تھے۔ لیکن آج انسان برفستانوں میں کاشت کرنے کے لیئے مریخ کے پودوں کا مطالعہ کر رہا ہے دسویت یونین، امریکا چاند کے سفر کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ فطرت پر انسان کا اقتدار بڑھ گیا ہے

اور انسانی شعور کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے۔ جس کی جھلک ہر دور کے ادب میں بھی نظر آرہی ہے۔ آج کا ادب "گردشِ چرخِ کہن" کی باتیں نہیں کرتا بلکہ زمین کی گردش کی باتیں کرتا ہے، وہ بھی بالکل دوسرے معنی میں۔

شعور کو تاریخ اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا تاریخی ارتقا ہوا ہے اور وہ تبدیلی کی بہت سی منزلوں سے گزرا ہے۔ ہر چیز کی طرح انسانی سماج کے ساتھ ساتھ شعور بھی بدلتا ہے اور جذبات بھی۔ انسانی فطرت ازلی اور ابدی نہیں ہے۔ شعور اور جذبات بھی ازلی اور ابدی نہیں ہیں۔ تغیر اور تبدیلی ناگزیر ہے۔ یہ ارتقا کا عمل ہے جس نے غاروں میں بسنے والے وحشیوں کو انسان بنایا ہے۔ اس لئے شعور کی تبدیلی انسانی فطرت کا تقاضہ ہے: اگر شعور ناپختہ ہے تو اسے تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔

شعور کی تبدیلی ہمارے احساسِ حسن اور ذوقِ جمال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور جمالیاتی قدریں بدل جاتی ہیں۔ دراصل احساسِ حُسن اور ذوقِ جمال شعور کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کے قیود سے آزاد نہیں ہے۔ سماجی کشمکش اور زندگی کی جدوجہد کے ساتھ اس کا بھی ارتقا ہوا ہے۔ کوئی انسان ماں کے پیٹ سے کوئی مخصوص ذوق لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے اعصاب میں محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے جو خود صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے۔ یہ صلاحیت ترقی کر کے ذوق اس وقت بنتی ہے جب وہ تاریخی حالات کے دائرے میں زندگی اور سماج کے حقائق سے دوچار ہوتی ہے۔

انسان اپنے حواسِ خمسہ کے بغیر حسن کا احساس نہیں کر سکتا۔ یہ حواس کسی حد تک جانوروں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ لیکن انسان جس طرح مختلف قسم کی خوشبو میں فرق کرتا ہے۔ مختلف قسم کی آوازوں میں بہت ہی لطیف تمیز کرتا ہے، انسانی انگلیاں جس طرح نرم، سخت اور کھردری سطح کو محسوس کرتی ہیں۔ آنکھیں جس طرح رنگوں کے

باریک سے باریک فرق کو دیکھتی ہیں اور زبان لطیف سے لطیف ذائقے کا لطف اٹھاتی ہے، یہ جانوروں کے حواسِ خمسہ سے ممکن نہیں۔ حالانکہ بعض جانور انسان سے زیادہ تیز سنتے ہیں اور بہت دور سے سونگھ لیتے ہیں۔ وہ تمیز اور فرق اس طرح نہیں کر سکتے جو انسان کی خصوصیت ہے (پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انسان اپنے تصور میں چکھ سکتا ہے، سونگھ سکتا ہے، سن سکتا ہے، محسوس کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے، "بزمِ خیال میکدۂ بے خروش ہے")۔ یہ انسانی خصوصیات خود مختلف انسانوں میں مختلف ہوتی ہیں جن کے کان موسیقی سے آشنا نہیں ہیں وہ "بھیروین" اور "شام کلیان" میں فرق نہیں کر سکتا۔ جن آنکھوں نے ہزاروں تصویروں کو نہیں دیکھا ہے وہ اجنتا اور چغتائی کی تصویروں کے خطوط اور رنگوں میں امتیاز نہیں کر سکتیں۔ یہ ذوق کی تربیت کا سوال ہے جو ہمیشہ مخصوص تاریخی حالات میں، مخصوص سماجی اثرات اور عناصر کے تحت ہوتی ہے۔

آج ہمارے لیے پھول حسین ہے، دریا کی روانی دلکش ہے، شفق اور قوسِ قزح کے رنگوں میں بلا کا جادو ہے۔ ہم انہیں دیکھتے ہیں اور ان سے لذت حاصل کرتے ہیں اور ایک لمحے کے لیے بھی یہ نہیں سوچتے کہ اس لذت کے سرچشمے کہاں ہیں اور ان تمام مظاہر کا حسن ہماری خارجی زندگی اور شعور اور ان کی حرکت کے ساتھ کہاں تک وابستہ ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ذوق الہامی نہیں بلکہ اکتسابی ہے جسے انسان نے صدیوں کی محنت اور جاں فشانی کے بعد حاصل کیا ہے جس طرح ہم کھانا کھاتے وقت یہ نہیں سوچتے کہ یہ غذا کس محنت اور جانفشانی سے پیدا کی گئی ہے، کس کس جتن سے حاصل کی گئی ہے، اس کی قیمت کیا ہے، اور اس کے کیمیاوی عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ بس یہ کھاتے وقت ہم صرف ذائقے کو اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح جمالیاتی تجربے کے وقت ہم اس کے سرچشموں اور تاریخی جڑوں

کا پتا لگانے کی کوشش نہیں کرتے اور صرف لطف اندوز ہوتے ہیں لیکن جب تجزیے اور تنقید کا وقت آتا ہے تاکہ ہم اپنے علم کو منظم کر کے نئی تحقیق کے لیے بہتر صلاحیت پیدا کریں تو ہم سماجی اور تاریخی جڑوں کو تلاش کرنے لگتے ہیں۔ کوئی کسان بیج بوتے وقت اناج کو کھانے نہیں لگتا۔

اگر تجزیہ کیا جائے تو آخر میں ہر حسین چیز انسان کے مفاد سے وابستہ نظر آئے گی (خواہ وہ سماجی اور جسمانی مفاد ہو خواہ ذہنی اور اخلاقی) جو چیز مفید نہیں وہ حسین نہیں ہو سکتی۔ پھول سے انسان نے بیج حاصل کیے ہیں اور بیج سے غذا۔ (رنگ اور عطر بہت دیر میں حاصل کیے گئے ہیں۔) دریاؤں سے اس نے اپنی پیاس بجھائی ہے اور اپنے کھیتوں کو سینچا ہے اور موجوں کے دوش پر سوار ہو کر مسافت طے کی ہے شفق نور کی پہلی علامت ہے، وحشی انسان کی راتیں بڑی بھیانک ہوتی تھیں اور وہ اجالے کے لیے شفق کی پہلی سرخ لکیر کا منتظر رہتا تھا۔ قوس و قزح (اندر دھنش) میں کمان کا لوچ اور خم ہے اور کمان کی ایجاد انسان کے تہذیبی، تمدنی اور سماجی ارتقا میں بہت اہمیت رکھتی ہے (رنگوں کی تنظیم بھی روح میں ایک خاموش ترنم اور داخلی آہنگ پیدا کرتی ہے لیکن یہ احساس بعد کی چیز ہے۔) اس طرح ابتدا میں انسان ان چیزوں سے مانوس ہوا اور پھر صدیوں میں کہیں جا کر پھول حافظ اور کیٹس کا گلاب بن سکا ہے (جنگلی گلاب کو باغوں کا گلاب بنانے کے لیے انسان نے بڑی محنت کی ہے۔) بھیڑیے کے بھٹ میں پلے ہوئے آدمی اور بندر کے لئے حسین سے حسین گلاب بھی رنگ و بو کا لطیف احساس نہیں بلکہ کھانے کی چیز ہے۔ (کاڈویل) اس لیے یہ محض جہالت اور توہم پرستی نہیں تھی کہ ہمارے پرکھوں نے سحر کو اوشا دیوی اور دریا کو گنگا ماتا بنا دیا اور پھر ان دیوتاؤں اور دیویوں نے انسان کی سی حسین و جمیل شکل اختیار کر کے آرٹ اور ادب کا روپ دھار لیا۔ پہلے انسان نے

اپنے آپ کو فطرت کی شکل میں دیکھا اور جانوروں اور درختوں سے وابستہ کیا اور اپنے قبیلے کے بیٹے وہاں سے نام حاصل کیے اور پھر اس نے فطرت کو انسانوں کی شکل میں دیکھا اور انسانوں کو دیوتا بنا دیا جو تمام ارضی خصوصیات کے حامل تھے۔ طبقاتی سماج نے ان دیوتاؤں کو آسمانوں کے نیلے پردوں میں چھپا دیا اور وہ عوام اور ان کی محنت کے عمل سے دور، جہاں سے انھیں خیالی روپ ملا تھا ماورائیت کے دھندلکوں میں کھو گئے۔ اس وقت انسان نے اپنے دیوتاؤں کے مقابلے پہ اپنے ہیرو لا کھڑے کیے۔ گورکی نے بتایا ہے کہ انسان نے پہلے دیو مالا کے کرداروں کی تخلیق کی اور پھر ان کے مقابلہ پر اپنے افسانوی ہیرو تراشے جو عوام کی مجموعی صفات کا پیکر ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی کے روسی مفکر اور نقاد پلیخنوف نے اپنی کتاب "تاریخی ملویت او فنونِ لطیفہ" میں جمالیات سے بحث کرتے ہوئے ڈارون اور ایک جرمن عالم بوخر کی تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ انسان کے ذوقِ جمال کے سرچشموں کا پتا لگانے کے لیے سماجی علوم کی مدد لینا ضروری ہے کیونکہ سماجی ماحول اور سماجی ترقی نے ہر انسانی گروہ (قبیلے، سماج، قوم، طبقے) کے ذوقِ جمال کی تربیت اور تشکیل کی ہے۔ اس سلسلے میں اس نے مختلف تہذیبی سطحوں اور مختلف تاریخی سماجوں سے بڑی دلچسپ مثالیں پیش کی ہیں۔ مثلاً نیم وحشی قبائل کے مرد جانوروں کی کھال اوڑھ کر اور ان کے دانتوں اور سینگوں سے اپنی آرائش کر کے اپنے آپ کو حسین سمجھنے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ قبائل ہیں جن کی زندگی کا دارومدار شکار پر ہے اور ان کے سماج کا ارتقاء ہیں رک گیا ہے۔ ان کے حسن کے تصور کے پیچھے یہ تصور کار فرما ہے کہ طاقتور (جانور) کو زیر کرنے والا (انسان)، خود بھی طاقتور ہوتا ہے اور طاقتور حسین ہوتا ہے۔ یہاں حسن طاقت کے تصور سے اپنے خط و خال حاصل کرتا ہے۔ اسی طرح بعض دوسرے قبائل میں عورتیں لوہے کے زیورات پہنتی ہیں اور ان سے حُسن کی آرائش کرتی ہیں۔ حسن کا یہ تصور لوہے اور

دھات کے زمانے کی یادگار ہے جس میں لوہا سب سے زیادہ مفید اور قیمتی دھات سمجھا جاتا تھا۔ افریقہ کے ایک حبشی قبیلے کی امیر عورتیں چھوٹی چھوٹی جوتیاں پہنتی ہیں جن میں ان کے پاؤں بمشکل سماتے ہیں۔ جب وہ یہ جوتیاں پہن کر چلتی ہیں تو ان کی چال میں ایک خاص قسم کا لوچ پیدا ہو جاتا ہے اور چال کا یہ لوچ حسین سمجھا جاتا ہے۔ لیکن اسی قبیلے کی غریب عورتیں ایسی جوتیاں نہیں پہنتی ہیں کیونکہ انہیں کام کرنا پڑتا ہے اور انہیں اپنی چال میں سست رفتاری کا لوچ پیدا کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہاں امیر عورتوں کے حسن کا تصور طبقاتی تقسیم کی وجہ سے کاہلی اور بیکاری سے وابستہ ہے۔

خود ہندوستان کے جنگلوں اور پہاڑوں میں آدیواسی قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ اس نقطۂ نظر کی تصدیق کرے گا۔ گنٹی اور بلاس پور کے درمیان پہاڑی علاقوں میں ایک چھوٹا سا آدیواسی قبیلہ موجود ہے جو آریوں سے بھی پرانا ہے۔ وہ لوگ لوہے، آگ اور کوئلے کی پرستش کرتے ہیں اور "اگاریا" کہلاتے ہیں۔ ان کی دیومالا میں صرف تین دیوتا ہیں۔ لوہا اسور، اگنی اسور اور کوئلہ اسور۔ ان کے افسانوی ادب میں، اگر اسے ادب کہا جا سکے، ایک "لوکھنڈی راجا" ہے۔ اور ایک کردار "جوالا مکھی" ہے۔ ان کی کہانیاں اس قسم کی ہیں کہ برہما نے لوہا چرا لینا چاہا تو لوہا ساری دھرتی میں بکھر گیا۔ اس طرح ہر جگہ لوہے کی کانیں ملتی ہیں۔ یہ کہانی آریوں اور اگاریوں کی کشمکش کا پتہ دیتی ہے۔ ان کے زیورات، آرائش اور حسن کے تصور میں لوہا، کوئلہ اور آگ شامل ہے۔ ایک یورپین پادری ایلون واریر نے، جس نے اس قبیلے اور ایسے ہی دوسرے قبیلوں کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے، لکھا ہے کہ جب شروع شروع میں وہاں ریل کی پٹری بچھائی گئی تو اگاریوں نے انجن کو دیوتا سمجھ لیا جس کو آگ، لوہا اور کوئلہ مل کر بناتے ہیں اور طاقت بخشتے ہیں۔

ذوقِ جمال کا فرق تہذیب و تمدن کی مختلف سطحوں پہ نظر آتا ہے جو سماجی

ماحول کے ساتھ بدلتی ہیں۔ ہم موٹے طریقے سے انسانی تہذیب کے چار دور قرار دے سکتے ہیں جو ذرائع پیداوار، طریق پیداوار اور سماجی تنظیم کے چار دور ہیں اور ہر دور اپنے ساتھ اپنا مخصوص نظامِ سیاست، اخلاقیات، آرٹ اور ادب لے کر آیا ہے۔ ابتدائی قبائلی دور کے بعد، جب انسان جتھوں میں تقسیم نہیں تھا، غلام داری کا دور آیا جس میں انسانیت آقاؤں اور غلاموں میں بٹ گئی۔ (ہندوستان میں اس کی شکل یونانی شکل سے مختلف تھی)۔ پھر جاگیرداری دور آیا اور انسانیت جاگیردار اور کسان میں تقسیم ہو گئی (اس کی بھی شکل ہندوستان میں یورپ سے کسی قدر مختلف تھی) تیسرا دور سرمایہ داری کا ہے جس میں سرمایہ دار اور مزدور متضاد طبقے ہیں۔ اب انسانیت اور سماج اپنی تہذیب کے چوتھے دور میں داخل ہو رہے ہیں جب طبقات کی تقسیم ہو رہی ہے اور ایک متحدہ اور منظم پیدا ہو رہی ہے۔ ہر دور کا اپنا اپنا ذوقِ جمال ہے۔ یہاں ایک غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے جسے دور کر دینا ضروری ہے۔ ایک دور اور دوسرے دور کے ذوقِ جمال میں فرق ضرور ہوتا ہے لیکن دونوں کے درمیان ادب کی دیوار نہیں کھڑی ہوتی۔ ہر دور کا ذوقِ جمال پچھلے دور کی بہترین قدروں کا حامل ہوتا ہے اور ان میں نئے اضافے کرتا ہے۔ ایک ہماری مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اجنتا کی تصویروں کے خطوط کا خاموش ترنم۔ انسانی جسموں کا لوچ۔ ان کا تناسب اور حسن ہمارے ذوقِ جمال کا ایک حصہ ہے لیکن مشین کے پرزوں کی مترنم حرکت، انجن اور ہوائی جہاز کے فولادی حسن کے خطوط اجنتا کے مصوروں کے ذوقِ جمال کا حصہ نہیں تھے اور نہ ہو سکتے تھے۔ ممتاز حسین کے الفاظ ہیں: ہمارا علم یقیناً اضافی ہے لیکن ایک مخصوص دور کی صداقت مطلق بھی ہوا کرتی ہے۔ اگر صداقت کا یہ نظریہ نہ ہو تو ہماری تمام جدوجہد اور قدروں کے تحفظ کے لئے مر مٹنے کا حوصلہ بالکل ہی بے معنی ہو جائے گا۔ لیکن جب ہمارا علم بڑھتا ہے اور ہم کسی حقیقت کے نئے پہلو دریافت کرتے ہیں تو پرانی صداقت

اضافی بن کر ایک نئی صداقت کو جنم دیتی ہے جو اپنے وقت کے لیے مطلق ہو جاتی ہے۔ ہمارے علم کا اضافہ پرانی صداقت کو جھوٹ ثابت نہیں کرتا کیونکہ صداقت کی کوئی نہ کوئی جھلک ضرور باقی رہتی ہے۔ یہی ذوقِ جمال کا حال ہے۔

دوسری چیزوں کے علاوہ ذوقِ جمال کے فرق سے بھی ادب اور فن کے قومی اور طبقاتی کردار کا تعین ہوتا ہے اور صورت و معنی کی تشکیل ہوتی ہے۔ غالب اور والٹ وہٹ مین کی شاعری کا فرق پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ ایک جاگیرداری سماج کا شاعر ہے اور دوسرا سرمایہ داری سماج کا۔

لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یکساں سماجی اور تہذیبی ماحول کے تمام انسانوں کا ذوقِ جمال یکساں ہو گا۔ یہ صحیح ہے کہ ایک سماجی اور تہذیبی ماحول کے تمام انسانوں کا ذوقِ جمال مجموعی طور سے یکساں کہا جا سکتا ہے لیکن اس میں بھی ہر شخص کے احساس اور ذوق کی انفرادی خصوصیات الگ الگ ہوں گی۔ ایک جرمن مفکر فریڈز ہرتنگ کے الفاظ میں "یہ سوال، کہ انسان کس طرح محسوس کرتا ہے؟ طبیعی علوم، خصوصاً عضویات (علمِ افعالِ اعضا) کے دائرے میں آتا ہے لیکن یہ سوال، کہ انسان کیا محسوس کرتا ہے اور کرتا رہا ہے؟ سماجی علوم، خصوصاً جمالیات کے دائرے میں آتا ہے۔ اگر آسٹریلیا کا ایک وحشی (بش مین) اور یورپ کا ایک مہذب آدمی دونوں بیک وقت بیتھوون کا نغمہ سنیں یا رافیل کی بنائی ہوئی حضرت مریم کی تصویر دیکھیں تو نفسیاتِ طبیعی کے اعتبار سے دونوں کے محسوس کرنے کا عمل ایک سا ہو گا کیونکہ جمالیاتی اعتبار سے دونوں انسان ہیں لیکن وہ دونوں جو چیز محسوس کریں گے وہ مختلف ہو گی کیونکہ سماج کے افراد کی حیثیت سے دونوں مختلف تاریخی حالات کی تخلیق ہیں اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ لیکن ایسی بھونڈی مثال کی ضرورت نہیں کیونکہ تہذیب و تمدن کی ایک ہی سطح پر بھی ایسے دو آدمی

نہیں ملیں گے جن کے جمالیاتی احساسات یکساں ہوں۔ سماجی مخلوق کی حیثیت سے ہر فرد ماحول کے مختلف عناصر (FACTORS) کا ڈھالا ہوا ہے جو برابر ایک دوسرے کو کاٹتے رہتے ہیں اور آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح وہ ہر انسان کے احساس کو مختلف شکلوں میں ڈھالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا انفرادی ذوق ہوتا ہے۔

ہر شخص کے ذاتی تجربات الگ الگ ہوتے ہیں جو اس کے ذوقِ جمال پر رنگ چڑھاتے رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ میں گلاب کا پھول دیکھ کر اپنی محبوبہ کا چہرہ یاد کرنے لگوں اور آپ گلاب کا وہی پھول دیکھ کر انیس کا شعر پڑھنے لگیں

تھا چرخِ اخضری پہ وہ رنگ آفتاب کا
گویا چمن میں پھول کھلا ہے گلاب کا

اس طرح خیالات اور یادوں کا ایک کارواں ہمارے دل و دماغ سے گزر جاتا ہے اور جمالیاتی حظ کی شکل میں اپنے نقشِ قدم چھوڑ دیتا ہے۔ پرانے سے پرانے ادبی شہ پارے اور آرٹ کے نمونے بھی ہماری یادوں اور سوئے ہوئے خیالات کو جگاتے ہیں اور ہم شکسپیر کے ڈراموں میں اپنے عہد کی تصویر دیکھنے لگتے ہیں۔

جمالیاتی ذوق کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں ہے حالانکہ اس کا یہ داخلی پن بھی تاریخ اور ماحول میں اس حد تک اسیر رہتا ہے کہ گلاب کا پھول دیکھ کر حبشی سماج میں نہ تو محبوبہ کا چہرہ یاد آسکتا ہے اور نہ انیس کا شعر۔

جو لوگ جمالیاتی ذوق کو وجدانی، داخلی اور بالکل انفرادی سمجھتے ہیں وہ خیال پرستی، تصوریت، عینیت اور ماورائیت کے مرتکب ہوتے ہیں اور شعوری یا غیر شعوری طور سے رجعت پرستی کے لیے راستے کھولتے ہیں جن کے پیچ و خم بظاہر کتنے ہی حسین کیوں نہ ہوں ہر حال خطرناک ہوتے ہیں۔

وجدانی اور داخلی بنیادوں پر اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا کہ میرا جمالیاتی ذوق آپ کو کیوں محظوظ کرتا ہے۔ جب تک ادیب اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان مشترک جمالیاتی قدریں نہ ہوں گی، جب تک ان دونوں کے جمالیاتی ذوق کی سرحدیں ملیں گی نہیں تب تک، نہ ادب سے نہ لطف اٹھایا جا سکتا ہے اور نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی ذوق کو وجدانی قرار دینے کی کوشش ادب کو محدود کر دیتی ہے۔

آج کل کے زمانے میں جمالیات کا وجدانی تصور آرٹ اور ادب کو عام انسانوں اور زمین کی سطح سے اٹھا کر آسمان کی بلندی پر رکھ دیتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ خدا کے چند برگزیدہ بندوں کے سوا کوئی شعر و فن کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہو سکتا اور عام انسان اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ آرٹ اور ادب کا یہ تصور فن کار اور عوام کے درمیان جھوٹے ذوق کی ایک دیوار کھڑی کر دیتا ہے اور آرٹ اور ادب سے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یعنی اس کا سماجی کردار چھین لیتا ہے اس لیے یہ تصور مضر ہے۔ ہم کبھی کبھی غیر شعوری طور سے اس تصور کا شکار ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ہمارے فن میں تضاد پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے خلاف شعوری جد و جہد ضروری ہے، اور ہر اس ادیب کے لیے ضروری ہے جو عوام سے اپنا اور اپنے فن کا رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔

اپنا ذوقِ جمال انسان نے بالکل اس طرح حاصل کیا ہے جس طرح اس نے اپنے ہاتھ اور اپنا دماغ حاصل کیا ہے۔ زندہ رہنے کی جد و جہد میں اس نے درندگی چھوڑ کر انسانیت حاصل کی ہے اور انسان بننے کی جد و جہد میں فنونِ لطیفہ اور سائنس کو پیدا کیا ہے جس کی ابتدائی شکل جادو تھی۔ یہ جد و جہد آج بھی جاری ہے اور جاری رہے گی۔ اس لیے آرٹ، ادب اور سائنس انسان اور اس کی جد و جہد سے کبھی الگ نہیں ہو سکتے اور الگ ہو کر کبھی زندہ نہیں رہ سکتے۔ طبقاتی کشمکش اس

جدوجہد کا نہایت اہم حصّہ ہے۔ انسان کا شعور، احساس، جذبہ اسی جدوجہد کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ جدوجہد انسان کے شعور کو متاثر بھی کرتی ہے اور اس سے متاثر ہوتی بھی ہے۔

ہمیں آج ذوقِ جمال کے سرچشموں اور مادی بنیادوں کا پتہ لگانے میں دشواری اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ طبقاتی سماج میں ادیبوں اور شاعروں کا پیداواری عمل سے براہ راست تعلق نہیں ہے اس لیے براہ راست تعلق ثابت کرنے کے لیے ابتدائی سماج اور قبائلی نظام سے مثالیں تلاش کرنی پڑتی ہیں جہاں سماجی عمل اتنا پیچیدہ نہیں تھا۔ اس بنیاد سے چل کر عہد بعہد کی ترقی اور تغیر کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ (یہ جائزہ میرے موضوع سے خارج ہے۔)

انسان کے ذوقِ جمال کو قوموں میں اور قوموں کے ذوقِ جمال کو ان کے تاریخی اور سماجی ادوار میں اور مختلف ادوار کے ذوقِ جمال کو ان ادوار کے طبقات میں اور طبقات کے ذوقِ جمال کو مختلف افراد کے انفرادی ذوقِ جمال میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح مختلف افراد، طبقات اور اقوام کے ذوقِ جمال کے فرق کو بھی سمجھا بھی جا سکتا ہے۔ اور بدذوقی کو، جو مختلف اسباب، مثلاً مواقع کی کمی یا لاعلمی سے پیدا ہو سکتی ہے، دور بھی کیا جا سکتا ہے۔ یعنی ذوقِ جمال کا علمی تجزیہ اور ذوق کی تربیت ممکن ہے۔

جمالیات، جسے الہامی اور وجدانی چیز سمجھا جا سکتا ہے، آرٹ اور ادب کی سائنس ہے جس پر ادب اور سماج، ادیب اور عوام کے باہمی رشتے کا تعین اور صورتِ ذہنی کے مختلف مسائل حل کرنے اور بہتر سے بہتر ادب کی تخلیق کرنے کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے اس لیے جمالیات تمام سماجی علوم سے اکتساب کرتی ہے اور فلسفے اور سائنس کی مشعل لے کر نکلتی ہے۔

ترقی پسند تحریک جمالیات کے سائنٹفک اور علمی تصور ہی کو اپنا سکتی ہے۔ وہ اسی

پہچاننے سے ادب کی رفتار ناپتی ہے اور اسی کسوٹی پر اسے کستی ہے۔ وہ ادب کی مستقل ابدی طور غیر تغیر پذیر قدروں کی قائل نہیں ہے کیونکہ اس کا تصوّر تاریخی اور سماجی ہے۔ وہ ادب کو تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کا آلۂ کار سمجھتی ہے۔

ذوقِ جمال کی طرح ادب کے بھی سماجی اور مادی سرچشموں کا پتا لگانے کے لیے ہمیں پھر ابتدائی انسانی سماج اور جنگلوں میں بسنے والے آدیباسی قبیلوں کی زندگی کا جائزہ لینا پڑے گا جہاں آرٹ اور ادب کا تعلق طریقِ پیداوار سے براہِ راست ہے اور ہمارے طبقاتی سماج کی سی پیچیدگی پیدا نہیں ہوتی ہے۔

ہندوستان میں اس موضوع پر اب تک کام نہیں کیا گیا ہے اور ہماری ابتدائی تاریخ — زمانہ ماقبل کی تاریخ — پر لاعلمی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ لیکن دوسرے ممالک کے مفکروں اور عالموں نے پچھلے سو برس میں اس موضوع پر بڑی محنت سے کام کیا ہے اور بڑے مفید نتیجے نکالے ہیں۔ اس سلسلے میں دورِ جدید کے دو انگریز مصنف خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں: ایک کاڈویل، جس نے اپنی کتاب "خیال اور حقیقت" میں شاعری کے سرچشموں سے تفصیلی بحث کی ہے، دوسرا مصنف جارج طامسن ہے جس نے اپنی کتاب میں "قدیم یونانی سماج کا مطالعہ" کیا ہے۔

شاعری انسان کا سب سے ابتدائی جمالیاتی عمل ہے اور جب شاعری ایک الگ صنعت کی حیثیت سے نہیں ملتی تو وہ رقص، موسیقی، مذہب اور جادو کے ساتھ ملی ہوئی رہتی ہے اور اخلاقی، سماجی اور سیاسی اصولوں کی ترویج کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس لیے ساری دیو مالا شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور ابتدائی مذاہب کی کتابیں بھی شاعری کے انداز میں لکھی ہوئی ہیں۔

اس کے بعد کاڈویل نے لکھا ہے کہ شاعری اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے گیت ہے اور گیت اپنی بنیادی خصوصیت کے اعتبار سے، اپنے ترنم کی وجہ

سے ایک ایسی چیز ہے کہ جو مل کر گائی جائے اور اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے لیکن سوال یہ ہے کہ قبیلے کو اس اجتماعی جذبے کی کیا ضرورت ہے؟ اگر غنیم یا دشمن حملہ کرتا ہے، زلزلہ آتا ہے یا کوئی اور مصیبت نازل ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات کے مطابق اس خطرے کے تدارک کے لیے فوراً اجتماعی اقدام کرتا ہے۔ اس وقت سب کو خطرہ ہے، سب ڈرے ہوئے ہیں اس لیے کسی ایسے آلۂ کار کی ضرورت نہیں ہے جو اس موقع پر اجتماعی جذبہ پیدا کرے۔ خطرہ سامنے ہے اور پورا قبیلہ خوفزدہ ہرن کی ڈار کی طرح چوکنا کھڑا ہے۔ لیکن ایسے آلۂ کار کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب اس قسم کا کوئی خطرہ فوری طور سے سامنے نہ ہو لیکن اس کا امکان ضرور ہو۔ اس لیے یہ شاعری قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی ہے، اس طرح حقیقت خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے اور شاعری جنم لیتی ہے۔

جانوروں کی زندگی کے برعکس انتہائی پس ماندہ قبیلے کی زندگی کا تقاضا یہ ہے کہ وہ کچھ ایسے اقدامات کرے جو جبلی نہیں ہیں، جن کا تقاضا اس قبیلے کی غیر حیاتیاتی یعنی معاشی ضروریات کرتی ہیں، مثلاً فصل کاٹنا۔ یہ ضروری ہے کہ کسی سماجی طریقے سے جبلتوں کو فصل کاٹنے کی ضرورت کے ماتحت کر دیا جائے۔ اس طریقے کا ایک نہایت اہم جزو قبیلے کا اجتماعی تہوار ہے جو ان جذبات کو آزاد کر کے اجتماعی طور سے ان کی شیرازہ بندی کر دیتا ہے اصل چیز کھیت کی فصل ہے جو اس تہوار کے موقعے پر خیالی چیز بن جاتی ہے۔ اصل چیز سامنے نہیں ہے لیکن خیالی چیز موجود ہے جو پورے قبیلے کے واہمے (FHANTASY) میں ابھر آئی ہے۔ رقص کی حرکات، موسیقی کی آوازوں اور شاعری کے ترنم کے ذریعے سے قبیلے کا ہر فرد واہمے کی اس دنیا میں پہنچ گیا ہے جہاں فصل لہلہا رہی ہے۔ یہ دنیا حقیقی دنیا سے بھی زیادہ حقیقی معلوم ہوتی ہے جو ابھی زمین میں بوئی بھی نہیں

گئی ہے، جمال کی دنیا میں سر سبز و شاداب ہے[۱] اور ہر چیز قبیلے کو اس محنت پر آمادہ کرتی ہے جو فصل اگانے کے لیے ضروری ہے۔ اس طرح شاعری رقص، رسم (RITUAL) اور نغمے کے ساتھ مل کر ایک ایسی محرک بن جاتی ہے جو قبیلے کی جبلی طاقتوں کو اجتماعی عمل میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اب یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاعری براہِ راست انسان کی معاشی ضروریات اور عمل سے پیدا ہوتی ہے (کاڈویل کی یہ تحقیق کہ شاعری فصل کاٹنے کے عمل سے پیدا ہوئی ہے ذرا مشکوک ہے اور جبلتوں کو سماجی ضروریات کے ماتحت کر دینے کا نظریہ بھی محلِ نظر ہے، کاڈویل پر ژینی نظریات کے اثرات بھی معلوم ہوتے ہیں اس لیے کاڈویل کے نظریاتِ شعری کے بارے میں ذرا محتاط رہنا چاہیے۔)

شعر اور معاشی نظام کے براہِ راست تعلق کی یادگاریں آج بھی نیچی سطح کے معاشی نظاموں میں، افریقا کے جنگلوں، ہندوستان کے آدیباسی قبیلوں اور دیہات کے گاؤں میں بڑی آسانی سے مل جائیں گی، مثلاً: گونڈ، بھیل، سنتھال، سیتگ، ماریا، بیگا، آگاریا اور ایسے ہی دوسرے قبائل کے فنونِ لطیفہ یعنی ان کے گیت اور ناچ براہِ راست ان کے طریقِ پیداوار سے وابستہ ہیں۔ گاؤں میں آج بھی کھیت بونے اور کھیت کاٹنے کے گیت، چکی اور اوکھلی کے گیت، مختلف فصلوں اور تہواروں کے گیت عام ہیں۔ بہت سے تہوار براہِ راست معاشی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں جیسے

۱۔ دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری — در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری (غالب)

دانہ را کہ بہ آغوشِ زمیں است ہنوز — شاخ در شاخ و برومند و جواں می بینم (اقبال)

۲۔ معاشی زندگی سے قربت کی وجہ سے قبائلی اور دیہاتی شاعر فی البدیہہ شعر کہتے ہیں جو ہمارے آپ کے بس کی بات نہیں ہے۔ میں نے بنگال اور یوپی کے کسان شاعروں کو گھنٹوں گیت کہتے اور گاتے ہوئے سنا ہے۔ مجمع انہیں کوئی موضوع دے دیتا ہے اور شاعر ایک دوسرے کے مقابلے پر گیت کہتے ہیں اور رات بھر گاتے رہتے ہیں۔ عرب کی ایامِ جاہلیت کی شاعری میں بھی فی البدیہہ شعر گوئی کی بڑی اہمیت تھی، وہ قبائلی زندگی کی یادگار تھی۔

وہ گیت، جو محنت کے وقت گائے جاتے ہیں، محنت کو ہلکا کر دیتے ہیں، مثلاً چکّی کے گیت۔ مانجھیوں کے گیت کا ترنم، "اٹھاؤ، بڑھاؤ، چپّو چلانے کی حرکات لوٹ ہی ہو" کی آوازوں کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ وہ گیت، محنت سے الگ فرصت کے وقت گائے جاتے ہیں، ہر انسان کو جذباتی طور سے محنت کرنے پر آمادہ کر دیتے ہیں۔ اس کی بہت اچھی مثال جارج طامسن نے دی ہے۔

ماؤری نام کا ایک قبیلہ ہے جس کے ایک ناچ کا نام "آلو کا ناچ" ہے۔ لڑکیاں کھیتوں میں جاکر ناچتی ہیں اور اپنے جسم کی حرکات و سکنات سے ہوا چلنے، پانی برسنے، اکھوے پھوٹنے اور پودے بڑھنے کی نقل کرتی ہیں۔ ناچتے ہوئے وہ گاتی جاتی ہیں اور ان گیتوں کے بول پودوں سے مخاطب ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہماری طرح اُگو۔ یہ عملی ٹکنیک کے بجائے خیالی ٹکنیک ہے لیکن فضول اور بے معنی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ناچ اور گیت کا اثر آلو کے پھل پر نہیں پڑتا لیکن ناچنے والی لڑکیوں پر ضرور پڑتا ہے۔ اس طرح جذباتی تقویت حاصل کر کے وہ لڑکیاں زیادہ بہتر کام کرتی ہیں اور فصل واقعی اچھی ہوتی ہے۔ لڑکیوں کا داخلی رویّہ بدلتا ہے جو خارجی حقیقت کو بدل دیتا ہے۔ ان گیتوں کے نام بھی ان کی معاشی زندگی کا پتہ دیتے ہیں، مثلاً: ایک گیت میں ایک ٹکڑے کا نام "پتی" اور دوسرے کا نام "پھل" ہے۔

ناچ گانا اور شاعری، تینوں فن ایک ساتھ شروع ہوئے اور ابتدا میں ان کو الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ جارج طامسن کے الفاظ میں وہ اجتماعی محنت کے دوران میں انسانی جسموں کی مترنم حرکت سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس حرکت کے دو اجزا تھے: ایک اعضا کی حرکت، دوسرے گویائی۔ حرکت کی پہلی قسم نے رقص کو جنم دیا، دوسری نے زبان کو۔ یہی گویائی معمولی زبان اور شاعرانہ زبان میں تقسیم ہو گئی۔ جب اس اجتماعی فن میں سے رقص (جسمانی حرکت) خارج ہو گیا تو شاعری پیدا ہوئی۔ یہ گیت کی شکل میں تھی، اس کی ہیئت موسیقی تھی۔ پھر یہ دونوں بھی الگ الگ ہو گئے۔ الفاظ خارج ہونے کے بعد موسیقی رہ

گئی۔ موسیقی کے بغیر شاعری کی ہیئت میں صرف اس کا ترنم ڈھانچا باقی رہ گیا۔ (کاڈویل کا خیال ہے کہ یہ ترنم جادو کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔)

اس ابتدائی شاعری میں کوئی کہانی کہی جاتی تھی جو بجائے خود داخلی طور سے مربوط ہوتی تھی اور شاعری کی مترنم ہیئت کی محتاج نہیں تھی۔ بعد کو اسی بیانیہ شاعری سے نثر کی رومانوی داستان اور ناول پیدا ہوا جس میں شاعرانہ زبان کی جگہ عام گفتگو نے لے لی اور ظاہری شاعرانہ ترنم کی جگہ خود کہانی کے اندرونی توازن نے لے لی (اسی لیے ناول عہدِ جدید کا رزمیہ ہے۔ مشین اور چھاپے خانے نے گیت کا گلا گھونٹ دیا اور رزمیہ شاعری کی بنیاد ختم کر دی۔ اب اس کی جگہ ناول نے لے لی ہے۔) اسی دوران میں موسیقی کی ایک قسم نے بھی ترقی کر لی جو صرف سازوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ سازوں کا یہ سنگیت (SYMPHONY) ناول کی ضد ہے "اگر ناول وہ گویائی ہے جس میں ترنم نہیں تو سنگیت وہ ترنم ہے جس میں گویائی نہیں" جارج طامسن۔

انیسویں صدی کے ایک جرمن عالم بوخر نے تحقیق کی ہے کہ ترنم محنت کے اجتماعی عمل سے پیدا ہوا ہے۔ پلیخوف نے، جس کی کتاب کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے، بوخر کی تحقیق کی مدد سے یہ بتایا ہے کہ سازو سامان نے کس طرح جنم لیا۔ جسمانی محنت کے حرکاتی ترنم (RHYTHM) کے تپے تلے وقفوں سے ترنم اور موسیقی نے جنم لیا۔ ساز اور باجے بھی اسی طرح پیدا ہوئے۔ انسان کے وقفوں میں تبدیلی پیدا کر کے تنوع اور تنوع پیدا کر کے ترنم اور آہنگ بدل دیا، جس سے انسانی جذبات کے اظہار کا کام لیا گیا۔ اس مقصد کے لیے اس نے اپنے اوزاروں کی بھی شکلیں بدلیں اور وہ سازوں میں تبدیل ہو گئے۔ سب سے پہلے اوزار، جو تبدیل ہو کر ساز بنے، وہ تھے جن سے پیٹنے اور چوٹ دینے کا کام لیا جاتا تھا۔ ڈھول سب سے پہلا ساز ہے جو تمام وحشی قبائل میں مقبول ہے (مردنگ اور طبلے ترقی یافتہ شکل میں آئے ہیں)، تاروں کے ساز ڈھول کے بعد پیدا ہوئے۔ ان میں

بھی ابتدائی وہ ہیں جن کے تاروں پر انگلی یا ناخن سے چوٹ دی جاتی ہے۔ ہوا سے بجنے والے ساز سب سے آخر میں آئے۔

ایک مرتبہ جب ساز بن گئے تو ان کی ترقی اور نشوونما آزادانہ طریقے سے ہونے لگی اور ان کی شکلیں بدلتی گئیں۔ آج ہمارے پاس طرح طرح کے ساز ہیں جن کے امتزاج سے ہم طرح طرح کے سنگیت بناتے ہیں۔

انسان نے فطرت اور عناصر فطرت پر اپنی جسمانی اور ذہنی دونوں طاقتوں سے حملہ کیا۔ اس نے اپنے ہاتھوں سے اوزار بنائے۔ کلہاڑیوں سے پیڑ کاٹے، تیر کمان سے جانوروں کا شکار کیا۔ بعد کو قسم کے بیلچوں اور کھرپیوں سے زمین کھودی، خاک سے پودے اگائے، درختوں کے تنوں سے کشتیاں تیار کیں، دیواریں اٹھائیں، چھتیں ڈالیں، اپنے آپ کو عناصر فطرت کی سفاکیوں سے محفوظ کیا اور فطرت کی بعض قوتوں پر قابو حاصل کیا۔ وہ اپنے ہاتھوں سے کام کرتا تھا اور دل و دماغ کی لچکدار اور تیز تلوار سے فطرت کے وحشی عناصر پر وار کرتا تھا۔ یہ وار جادو، شاعری، رقص اور نغمے کی شکل اختیار کر لیتا تھا اور اس کے ہاتھوں کو مزید تقویت بخشتا تھا، اس کے دل کو نئے مقاصد کے لیے آمادہ کرتا تھا، اس کے داخلی وجود کو خارجی عناصر سے زیادہ طاقتور بناتا تھا۔ انسان اپنے خیال کو پھیلا کر حقیقت کے دل میں پیوست کر دیتا تھا اور اپنی دانست میں ناقابلِ تسخیر قوتوں کو بھی تسخیر کر لیتا تھا۔ آرٹ جادو تھا جس کا مقصد فطرت اور ماحول کو تبدیل کر کے انسان کے لیے بہتر زندگی اور بہتر سماج کی تشکیل کرنا تھا۔ آرٹ آج بھی یہی فریضہ انجام دیتا ہے۔ فطرت، سماج اور انسان کے درمیان جو تضاد ہے اس کو خوشگوار شکل میں حل کرنا آرٹ کا کام ہے اس لیے آج بھی آرٹ کے لیے سحر کاری سب سے زیادہ ضروری شرط ہے جس کے لیے آج کل تاثیر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ جس آرٹ اور ادب میں تاثیر نہیں وہ دو کوڑی کا ہے۔

تاثیر کے معنی یہ ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کے سینے میں فن کار کا دل دھڑکنے لگے جو نئی آرزوؤں، تمناؤں اور خوابوں سے معمور ہے۔

جب انسانی سماج نے ترقی کی اور محنت میں سماجی تقسیم عمل میں آئی تو انسانیت طبقات میں تقسیم ہو گئی۔ آقا اور غلام، جاگیردار اور کسان، سرمایہ دار اور مزدور۔ مختصر یہ کہ حاکم اور محکوم۔ لیکن طبقاتی تقسیم کے ساتھ ساتھ ایک اور تقسیم بھی ہوئی اور وہ جسمانی اور ذہنی محنت کی تقسیم تھی جسمانی اور ذہنی محنت کی یہ تقسیم اس لیے ضروری تھی کہ ذرائع پیداوار اور سماجی طریق پیداوار اتنا ترقی یافتہ نہیں تھا کہ سماج کے تمام افراد کا پیٹ پوری طرح بھر سکے اور انسانوں کے لیے یہ ناممکن تھا کہ وہ تھوڑا سا کام کر کے اتنا پیدا کر لیں کہ فراغت کے لیے وقت نکل سکے جو آرٹ، فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے دیا جا سکے اس لیے ایک بہت بڑا گروہ، جو تھوڑا سا کھا کر زندہ رہتا تھا اور اپنی معمولی ضروریات سے زیادہ سامان پیدا کرتا تھا، صرف جسمانی محنت پر اکتفا کرنے لگا اور ایک چھوٹا سا گروہ، جس کی زندگی کا دارومدار ایک بڑے گروہ کی محنت پر تھا، آرٹ اور فلسفے، سائنس اور سیاست کے لیے وقف ہو گیا؛ اس لیے قدیم یونان میں غلاموں کو شہری حقوق حاصل نہیں تھے، ان کا کام صرف جانوروں کی طرح مشقت کرنا تھا۔

یہاں سے تہذیب و تمدن کا دور شروع ہوتا ہے جس میں آرٹ، ادب اور کلچر ہر چیز طبقاتی ہے، آرٹ اور ادب تخلیقی سرچشموں سے دور ہو کر بلند ہونے لگتے ہیں۔ اس وقت کے بعد سے شعور اپنے آپ کو یہ فریب دے سکتا ہے کہ وہ عمل سے الگ کوئی چیز ہے اور وہ "خالص" نظریہ، "خالص" فلسفہ اور "خالص" آرٹ اور ادب پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں سے شعور اور سماج میں، ادب اور سماج میں، سماجی رشتوں اور سماجی تخلیقی قوتوں میں تضاد اور ٹکراؤ پیدا ہونے لگتا ہے۔

گورکی لکھتا ہے کہ انسان کا تہذیبی اور سماجی ارتقا صرف اسی صورت میں صحت مند رہ سکتا ہے جب ہاتھ و دماغ کی تربیت کریں اور یہ تربیت یافتہ دماغ ہاتھوں کی تربیت کرے اور یہ اور زیادہ تربیت یافتہ ہاتھ زیادہ اچھی طرح دماغ کی تربیت اور ترقی کا سامان کریں۔ محنت کش انسانی تہذیبی ترقی کا یہ صحت مند اور معمولی عمل زمانۂ قدیم میں رُک گیا۔ دماغ ہاتھوں سے جدا ہو گیا اور فکر ٹھوس زمین سے الگ ہو گئی۔ پھر کام کرنے والوں کے درمیان سوچ بچار کرنے والے انسان نمودار ہوئے اور دنیا اور فکر کے ارتقا کے اصول مجرد اور ہوائی طریقے سے سمجھانے لگے۔"

تب سے آرٹ اور ادب کے دو متوازی دھارے بہہ رہے ہیں: ایک عوامی ادب اور فن جو تھکے ہوئے ہاتھوں اور پسینے سے تر دماغ کا مرہونِ منت ہے۔ محنت کش عوام صدیوں سے ضرب الامثال، حکایتوں، داستانوں اور گیتوں کی تخلیق کرتے ہیں جو کہیں لکھے نہیں جاتے، کہیں جمع نہیں کیے جاتے اور جن کے مصنفین کا نام تک نہیں معلوم۔ یہ سینہ بسینہ، نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہو رہے ہیں۔ ان کو محفوظ کرنے کے لیے نہ کتابیں ہیں نہ کتب خانے پھر بھی وہ جنتا کی یادوں میں محفوظ ہیں۔ یہ کہانیاں اور حکایتیں الاؤ کے گرد سنائی جاتی ہیں؛ یہ گیت چشموں کے کنارے، کھیتوں کے سینے پر اور جنگل کے گھنے درختوں کے سائے میں گائے جاتے ہیں۔ ان میں صدیوں کا دکھ درد ہے، صدیوں کا تجربہ، دانش اور فراست محفوظ ہے۔ ان میں عوام کے دلوں کی تمنائیں، ان کے محبوب اور حسین خواب، ان کی نفرتیں اور محبتیں ہیں۔ ان میں ایسے عقلمندوں کے کردار ہیں جو ذرا سے میں بوکھلا جاتے ہیں، ایسے بے وقوفوں کے کردار ہیں جن پر سب ہنستے ہیں لیکن وہ ہر مشکل سے باہر نکل آتے ہیں اور آخر میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ان میں لیلیٰ اور شیریں کی سی محبوبائیں ہیں، مجنوں اور فرہاد کے سے عاشق ہیں، رستم کی طرح کے سورما اور پرومیتھیوس کی طرح کے چیلے جو بادشاہوں اور دیوتاؤں سے ٹکر لیتے ہیں۔ اس صدیوں کے عوامی ادب میں چرکین کی زندگی، منٹو کی

نماشی اور حسن عسکری کی قنوطیت اور کلبیت نہیں ملے گی؛ اس میں زندگی کا حوصلہ اور امنگ ہے، محنت کے عمل کو ہلکا اور خوش گوار بنانے کی خواہش ہے، فطرت پر قابو پانے کی کوشش ہے، چرخے، جو خود بخود چلتے ہیں؛ کھٹولے جو ہوا میں پریوں کو لے کر اڑتے ہیں؛ پانی کی سطح پر چلنے والے آدمی ہیں؛ اس میں چاند اور ستارے، پھول اور چڑیاں انسانوں سے ہم کلام ہوتی ہیں؛ ظالم ہمیشہ شکست کھاتے ہیں اور مظلوم ہمیشہ فتحیاب ہوتے ہیں۔ اس کا اخلاقی معیار بہت بلند ہے اور ہر ہر لفظ میں قبیلے، جماعت اور انسان کے اخلاقی ہونے کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گورکی نے عوام کی ضرب الامثال، داستانوں، حکایتوں اور گیتوں کے مطالعے پر بہت زور دیا ہے جس کے بغیر نہ تو سماج کی تاریخ سمجھ میں آسکتی ہے اور نہ ادب اور فن کے مسائل ہی حل کیے جا سکتے ہیں۔

دوسرا دھارا، جسے ہم اپنی آسانی کے لیے "اعلیٰ" ادب اور فن کہہ سکتے ہیں، ذرا اونچی سطح پر بہتا ہے اور افلاطون و ارسطو کے نظریات، مائیکل انجلو اور بیتھون کے فن، کالی داس اور غالب کے تخیل سے فائدہ اٹھاتا ہے؛ وہ علم کے خزانوں اور سائنس کی دولت کو سمیٹتا رہتا ہے۔ یہ دوسرا دھارا عوام کے تخلیقی سرچشموں اور پیداواری قوتوں سے تو ضرور دور ہو جاتا ہے (جس کی وجہ سے ادب اور سماج میں تضاد رہتا ہے)، لیکن پہلے دھارے، عوامی ادب، سے بالکل منقطع نہیں ہوتا؛ یہ وہاں سے تقویت حاصل کرتا رہتا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان لمحوں میں جب سماج اور زندگی کوئی تاریخی کروٹ بدلتی ہے اور عوام سیاست کے میدان میں اتر آتے ہیں اور بڑی بڑی اجتماعی تحریکیں اور بغاوتیں ہوتی ہیں تو دونوں دھارے ایک دوسرے کا منہ چوم لیتے ہیں اور ایک پُرشور سیلاب کی طرح چوڑے چکلے پاٹ میں بہنے لگتے ہیں۔

اس کی مثالیں دنیا کے موجودہ انقلابی ادب میں بے شمار ہیں خصوصیت کے ساتھ روس اور چین کے ادب میں: گورکی، ،، شولوخوف، جیول جایر، لو سون،

وغیرہ۔ ہر زبان کی پچھلی تاریخ میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی۔ گو آج کے ادب کی وسعت اور گہرائی تاریخی حالات کی وجہ سے کہیں زیادہ ہے: فردوسی، ناصر خسرو، عمر خیام کی شاعری جو ایرانی قوم کے جذبۂ آزادی اور کسانوں، غلاموں اور دستکاروں کی بغاوت کے ساتھ وابستہ ہے؛ کبیر اور تلسی داس کی شاعری جو ہندوستان کے کسانوں اور شاعروں کے جذبات کی آئینہ دار ہے؛ مراٹھی کسانوں کی بغاوت کے وقت مراٹھی شاعری خصوصاً اس کی صنف پواڑا، اور پٹھانوں کی بغاوت کے وقت کی پشتو شاعری جس کا سب سے بڑا شاعر خوشحال خاں خٹک تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر عہد کے بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کے بہترین کارنامے اور شاہکار اسی وقت وجود میں آئے ہیں جب انھوں نے عوامی تخیل سے بال و پر حاصل کئے ہیں۔

گورکی نے لکھا ہے "حالانکہ روحانی طور سے مجبور اور جکڑے ہوئے عوام اب اس قابل نہیں تھے کہ شاعرانہ تخلیق کی پرانی بلندیوں کو چھو سکتے۔ پھر بھی وہ اپنی بھرپور اندرونی زندگی بسر کرتے رہے اور ہزاروں افسانے، گیت اور ضرب الامثال بناتے رہے۔ بعض اوقات انھوں نے ایسے قابلِ قدر کردار تخلیق کیے جیسے "فاؤسٹ"۔ اس افسانے کی تخلیق میں عوام نے گویا اس فرد کا روحانی کھوکھلا پن دکھایا ہے جو ایک عرصے سے عوام سے منحرف تھا۔ وہ اس کے لذتیت کے نظریے پر ہنستے ہیں اور انھوں نے علم کے حدود سے باہر کی چیزوں کو دریافت کرنے کی فضول کوشش کا مذاق اڑایا ہے۔ ہر ملک کے بہترین شاعر علما نے اپنے شاہکاروں میں عوامی ادب و فن کے خزانے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں ہر طرح کی تشبیہیں، ہر طرح کی تصویریں اور ٹائپ موجود ہیں۔ "رشک و حسد کا شاہکار" "آتھیلو"، "تذبذب" "ہیملٹ" اور "مایوس" "ڈان جوان"، یہ سب وہ ٹائپ ہیں جنھیں عوام نے شکسپیئر اور بائرن کی پیدائش سے بہت پہلے تخلیق کیا تھا۔ سپانوی عوام نے کافی دن سے پہلے یہ گیت گائے ہیں کہ زندگی ایک

خواب ہے اور یہی بات موروں نے ہسپانوی عوام سے بھی پہلے کہی تھی۔ سروانٹس سے بہت پہلے عوامی حکایتوں میں ہم جو بائکوں کا مذاق اڑایا ہے اور اتنی ہی نفرت اور حقارت اور حزن و ملال کے ساتھ۔ (گورکی نے جس کردار کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سروانٹس کا ڈان کیہو کزٹ ہے۔ اس سے ملتا جلتا کردار شکسپیئر کا "فال شاف" ہے اور رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کا خوجی، جس کے بارے میں احتشام حسین نے بہت دلچسپ مضمون لکھا ہے۔)

• ملٹن، والٹئر، بائرن، ڈکنس، گوئٹے اور شلر نے سب سے زیادہ بلند پروازی اس وقت دکھائی ہے جب انھوں نے جماعت (COMMUNITY) کی تخلیقی طاقت سے بال و پر مستعار لیے، جب انھوں نے اپنا انسپریشن عوامی شاعری کے سرچشموں سے حاصل کیا عوامی شاعری۔ جو تمام سمندر ہے، بے انتہا متنوع، تعمدا اور عقل و فراست سے بھری ہوئی۔

یہ کہہ کر میں ان شاعروں کی بین الاقوامی شہرت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف اتنی بات کہہ رہا ہوں کہ انفرادی تخلیق کے بہترین نمونے قیمتی جواہرات ہیں جو بڑی خوبصورتی سے جڑے گئے ہیں۔ لیکن ان جواہرات کی تخلیق عوامی قوت سے ہوئی ہے۔ آرٹ یقیناً فرد کی دسترس میں ہے۔ لیکن یکی تخلیق صرف جماعت کر سکتی ہے۔ زیوس کی تخلیق یونانی عوام نے کی تھی۔ فیڈیاس نے اسے صرف پتھر سے تراش کر نکال لیا۔"

ہم گورکی کی فہرست میں فردوسی کے رستم، نظامی گنجوی کے شیریں فرہاد، لیلیٰ اور مجنوں، کالی داس کی شکنتلا اور تلسی داس کے رام، لچھمن، سیتا اور راون کا اضافہ کر دیں گے۔ ہندوستانی نٹ راج کا مجسمہ بھی اسی فہرست میں آتا ہے

ٹیگور نے عوامی ادب اور فن سے جو کچھ حاصل کیا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ہے۔ وہ رجعت پرست ادیب بھی، جو اپنی عوام دشمنی کی وجہ سے آرٹ کی انفرادیت

پر اتنا زور دیتے ہیں، اپنی تخلیقات کے لیے بڑی حد تک عوام کے مرہون منت ہیں یہ دوسری بات ہے کہ ہٹ دھرمی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہ کریں۔ زبان و خود تخلیق نہیں کرتے، وہ اجتماعی تخلیق ہے۔ بیشتر تشبیہ اور استعارے انہیں پچھلے ادب کے ورثے میں ملے ہیں۔ موضوعات عام زندگی سے آتے ہیں اور جن کردار وں کی وہ تخلیق کرتے ہیں وہ بھی اسی دنیا میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہی حال شاعری کی بحروں کا ہے جو سب کی سب پرانے شاعروں سے ورثے میں ملی ہیں۔ بحروں کی بنیاد موسیقی پر اور موسیقی کی بنیاد سماجی زندگی کے ترنم اور آہنگ پر ہے۔ اس ترنم اور آہنگ سے الگ کوئی راگ، کوئی بحر نہیں بنائی جا سکتی اور جس کو اپنی انفرادیت پر ناز اور اپنی اپج پر اعتماد ہو، وہ کوئی نئی بحر بنا کر دیکھ لے لیکن احسان پرستی اتنی ناشکری ہے کہ عوامی خزانوں سے اتنا کچھ حاصل کرنے کے بعد بھی وہ عوام کے عطا کیے ہوئے حربوں کو انہیں کے خلاف استعمال کرتی ہے، وہ جس ہنڈیا میں کھاتی ہے اسی میں چھید کرتی ہے۔

مجنوں گورکھپوری کے الفاظ میں: "ادیب کوئی راہب یا جوگی نہیں ہوتا اور ادب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں ہے۔ ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام تمدن کا پروردہ ہوتا ہے جس طرح کہ کوئی دوسرا فرد، اور ادب بھی ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ہمارے دوسرے حرکات و سکنات۔ ادیب کو خلاق کہا گیا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ ایک قادرِ مطلق کی طرح صرف ایک "کن" سے جو چاہے اور جس وقت بھی چاہے پیدا کر سکتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک اندرونی جذبے سے مجبور ہو کر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی نظر معلوم ہوتی ہے جس کو عموی طور سے تمدن یا ہیئت اجتماعی کہتے ہیں۔ شاعر کی زبان الہامی زبان مانی گئی ہے لیکن یہ الہامی زبان ہو یہ وہ ماحول

اور زمانے کی زبان ہوتی ہے۔

ہر دور کے بڑے ادیبوں اور شاعروں نے اپنا ناتا حکمران طبقوں سے توڑ کر عوامی سچائی کے گیت گائے ہیں (یہ گیت اپنے وقت کے شعور کی حدوں کے اندر ہیں اور بعض اوقات تاریخی معذوریوں سے اور بھی محدود ہو گئے ہیں) حالات اور زمانے نے مجبور کر کے اگر انھیں درباروں سے وابستہ کر دیا جس کی وجہ سے ان کے فن میں تضاد پیدا ہوا، تو بھی عوامی سچائیوں کا دامن انھوں نے ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ جہاں وہ براہِ راست کچھ نہیں کہہ سکے وہاں انھوں نے تمثیلوں، حکایتوں، اخلاقی پند و نصائح، تصوف اور بھگتی کے سانچے میں ڈال کر اپنے خیالات اور جذبات کو پیش کیا۔ ہر دور کا عظیم ادب وہی ہے جس میں عوامی سچائی اور عوامی قدریں ہیں۔ ممکن ہے یہاں کوئی پرانے قصاید کا ذکر کر دے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بادشاہوں کے قصائد کا شمار ہمارے بہترین ادب میں نہیں ہے اور ان قصیدوں کے بھی بہترین حصے وہ نہیں ہیں جہاں بادشاہوں کی تعریف کی گئی ہے۔ وہ حصے یا تو پھیکے ہیں یا مبالغے اور دور از کار تشبیہوں سے بھرے ہوتے ہیں۔ اُردو کی پرانی غزل، جو اپنا رشتہ براہِ راست عوام سے نہیں جوڑ سکی، اس کے شاہکار بھی اپنے عہد کی ایک زندہ تنقید ہیں، خواہ ان کی لے میں میر کا سوز و گداز، تڑپ اور ٹیس ہو خواہ غالب کا نشاط انگیز حزن و ملال۔

"اعلیٰ" ادب کے خالق ابتدا میں پروہت اور جادوگر ہوتے تھے جو طبقاتی تقسیم کے بعد ذہنی محنت پر قابض تھے۔ قرونِ وسطیٰ میں وہ درباروں سے وابستہ ہو گئے۔ سرمایہ داری دور کے آتے آتے وہ افسانہ نگار، ناول نگار، ڈراما نویس اور شاعروں میں تقسیم ہو کر بازاروں میں بکنے کی جنس بن گئے۔ ادیبوں اور ان کے سامعین کے درمیان سکوں کی گردش اور بازاروں کے بھاؤ آکھڑے ہوئے۔ آج ادب اور اس کے سامعین کا رشتہ براہِ راست ٹوٹ چکا ہے اردو میں مشاعروں کے ذریعہ اس جمہوری رشتہ

کو کسی حد تک باقی رکھا ہے۔) یہی وجہ ہے کہ ٹیگور نے درد بھری آواز میں اس کی شکایت کی کہ شاعر کی کتابیں آج کالج اسکوائر (کلکتے کی ایک سڑک) پر بکتی ہیں اور اس کی محبوبہ چند سکے دے کر اس کتاب کو لے جاتی ہے اور تنہائی میں صوفے پر بیٹھ کر اس کو پڑھتی ہے اور شاعر اس دام سے محروم رہ جاتا ہے جو اس کا حق ہے۔

ترقی پسند مصنفین نے "ادب اور زندگی" "ادب اور عوام" کا نعرہ بلند کر کے اس ٹوٹے ہوئے رشتے کو جوڑنے کی کوشش کی ہے تاکہ وہ بلند منزل حاصل ہو سکے جہاں ادیب عوام کی گود میں آجاتا ہے اور حسن اور انسانیت کی جدوجہد کا مغنی بن جاتا ہے اور جنوبی امریکا (چلی) کے شاعرِ اعظم پبلو نرودا کی طرح کہہ اٹھتا ہے:

"میں تمہارے ساتھ مل کر ایک ہو گیا ہوں۔
میں خاک کا وہ ذرہ ہوں جو تم ہو،
وہ آٹا اور گیت ہوں جو تم ہو،
وہ فطری خمیر ہوں جسے معلوم ہے۔
کہ وہ کہاں سے آیا ہے
اور کہاں جائے گا۔
میں نہ تو دور بجنے والی گھنٹی ہوں
نہ زمین میں دفن ہیرا
جس کا کوئی تجزیہ نہ کیا جا سکے۔
میں تو محض عوام ہوں، پوشیدہ دروازہ ہوں۔
کالی روٹی ہوں۔
اور جب تم میرا استقبال کرتے ہو تو تم خود اپنا استقبال کرتے ہو،

اس مہمان کا استقبال کرتے ہو
جو کئی بار قتل ہوا ہے۔
اور کئی بار پیدا ہوا ہے۔"

اس منزل تک پہنچنا آسان نہیں ہے لیکن یہ ہماری منزلِ مقصود ہے۔ ترقی پسند مصنفین نے ادب کے اس تاریخی، مادی اور عوامی تصور کو اپنایا ہے۔ ان کے نزدیک ادب نہ تو چند پیٹ بھروں کی میراث ہے۔ نہ ذہنی عیاشی کا سامان۔ وہ ادب کو عوام کی ملکیت قرار دیتے ہیں اور اس پر زندگی کے سدھارنے اور سنوارنے کے مقدس فرائض عاید کرتے ہیں اور جد و جہدِ حیات میں اسے ایک حربے کی طرح استعمال کرنا چاہتے ہیں۔

ادب کے مسائل وہی ہیں جو زندگی کے مسائل ہیں۔ ادب کے موضوعات بھی زندگی کے موضوعات سے الگ نہیں ہو سکتے اور آج ہندوستان میں وہ موضوعات وہی ہیں جن کا ذکر ترقی پسند مصنفین کے پہلے اعلان نامے میں کیا گیا ہے۔ "ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔"

اسی زمانے میں بھارت ساہتیہ پرشد کے ناگپور کے اجلاس میں ایک اور اعلان نامہ شائع ہوا جس پر ڈاکٹر عبدالحق، منشی پریم چند اور اختر رائے پوری کے علاوہ پنڈت جواہر لال نہرو اور اچاریہ نریندر دیو کے بھی دستخط تھے۔ اس میں بھی یہی کہا گیا ہے کہ زندگی مکمل اکائی ہے۔ اسے ادب، فلسفہ، سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے، یہی نہیں بلکہ وہ کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔ ادب محض زندگی کی ہم رکابی نہیں کرتا ہے بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرتا ہے۔ انسانیت کے نام پر ہم پوچھتے ہیں کہ کیا آج جب ترقی اور پستی کی طاقتوں میں فیصلہ کن جنگ شروع ہو چکی ہے، ادب اپنے کو غیر جانب دار

رکھ سکتا ہے۔ احساس ہر قسم کے آمیزے کی جان ہے تو پھر غریبوں اور مظلوموں کا حامی زمانے کی بھی ہمیں کیونکر رکھ سکتا ہے؟ اگر زندگی کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ سماج کے چہرے سے بیکاری افلاس اور ظلم کے داغ دھو دیے جائیں تو شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ ادب کا اشارہ کس جانب ہو سکتا ہے، کس سے کہے اور کس طریقے سے کہے؟ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں اور زندگی مسلسل تغیر اور تبدل کی کہانی ہے۔ زندہ اور صادق ادب وہی ہے جو ادب کو بدلتا جاتا ہے۔ اسے عروج کی راہ دکھاتا ہے اور جلا بخشتا نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔"

("ادب اور انقلاب" از اختر حسین رائے پوری)

اور ڈاکٹر عبدالحق نے فرمایا کہ تحریکات وہ کام ہیں جن میں تازگی اور جدت ہوتی ہے اور جو اپنے اثر سے لوگوں کے خیالات اور عمل میں تازگی اور جدت پیدا کرتے اور نئی راہیں سجھاتے ہیں اور شوق کو سرد نہیں ہونے دیتے۔ آپ نے ادب کو اپنا مقصد قرار دیا ہے۔ یہ بھی تحریکات کاموں سے ہے۔ اس سے بڑے بڑے کام نکل سکتے ہیں۔ ولولے ہیں امنگ اور خیالات میں انقلاب پیدا کر سکتے ہیں۔ لیکن ادب عمل کارآمد ہو سکتا ہے اور زندہ رہ سکتا ہے جو اپنے اثر سے حرکت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جس میں زیادہ سے زیادہ اشخاص تک پہنچنا اور ان میں اثر پیدا کرنے کی صلاحیت ہے۔ ترقی پذیر ادب کی یہی تعریف ہو سکتی ہے۔" ("نیا ادب کیا ہے۔" مرتبہ سبط حسن)

اور منشی پریم چند نے اعلان کیا کہ "ہماری نگاہ حسن عالمگیر ہو جائے گی۔ تب ہم اس معاشرت کو برداشت نہ کر سکیں گے کہ ہزاروں انسان ایک جابر کی غلامی کریں، تب ہماری خوددار انسانیت اس سرمایہ داری اور عسکریت اور ملوکیت کے خلاف علم بغاوت بلند کرے گی۔ تب ہم صرف صفحہ کاغذ پر تخلیق کر کے مطمئن نہ ہو جائیں گے بلکہ اس نظام کی تخلیق کریں گے جو حسن اور مذاق، خودداری اور انسانیت کا منافی نہیں ہے۔ ادیب کا مشن محض نشاط اور محفل آرائی اور تفریح نہیں ہے، اس کا مرتبہ اتنا نہ گرائیے۔ وہ وطنیت اور سیاسیات

کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ ان کے آگے مشعل دکھاتی ہوئی چلنے والی حقیقت ہے۔"
(پہلی کانفرنس کا خطبۂ صدارت)

اور ٹیگور نے پیام دیا کہ "ہمارا ملک آج ایک لق و دق صحرا ہے جس میں شادابی اور زندگی کا نام و نشان نہیں ہے۔ ملک کا ذرہ ذرہ یاس کی تصویر بنا ہوا ہے۔ ہمیں اس غم واندوہ کو مٹانا ہے اور از سر نو زندگی کے چمن میں آبیاری کرنا ہے۔ ادیب کا فرض ہونا چاہئے کہ ملک میں نئی زندگی کی روح پھونکے، بیداری اور جوش کے گیت گائے، ہر انسان کو امید اور مسرت کا پیغام سنائے اور کسی کو نا امید اور ناکارہ نہ ہونے دے۔" (ترقی پسند مصنفین کو پیام)

اور انھیں بنیادوں پر پنڈت جواہر لال نہرو نے ترقی پسند مصنفین کی تعریف ان الفاظ میں کی:

"پہلے لکھنے والوں کو نظر آتا تھا کہ غریبی اور امیری کی تفریق ہمیشہ رہنے والی ہے کیونکہ دنیا میں اتنی دولت ہی نہیں تھی کہ اس تفریق کو دور کرنے کی کوشش تک ذہن پہنچتا۔ لیکن اب سائنس، صنعت و حرفت اور اسباب نقل و حمل نے اتنی ترقی کرلی ہے۔ کہ یہ مصیبتیں دور ہو سکتی ہیں اور ایسی دنیا بنائی جا سکتی ہے جہاں ہر انسان کو ترقی کرنے کے یکساں مواقع میسر ہوں، جب ایسی کوشش ہو سکتی ہے تو کیوں نہ کی جائے؟ کیوں نہ ایسی صورتیں نکالی جائیں جو ذہنی دنیا کو موجودہ دنیا کے قریب لے آئیں؟ اب ہم ان دونوں دنیاؤں کے بیچ میں پل بنا سکتے ہیں۔ ترقی پسند مصنف وہ ہے جو اس ہونے والی نو امیدہ دنیا تک پہنچ گیا ہے۔ اب اس دنیا کو واقعی دنیا بنانا چاہتا ہے کہ اوروں کو بھی اپنے ساتھ وہاں تک کھینچ لے جائے۔" ("نیا ادب کیا ہے؟" مرتبہ: سبط حسن)

اس میں اختلاف رائے ہو سکتا ہے کہ وہ ذہنی دنیا، جو پندرہ برس پہلے ہمارے ذہنوں میں تھی آج "واقعی دنیا" بن چکی ہے یا نہیں، لیکن اس میں کوئی اختلاف نہیں ہو سکتا کہ ہر واقعی دنیا کے بعد ایک ذہنی دنیا کا افق بن جاتا ہے جس تک پہنچنے کی

کی کوشش ہمارے تخیل کو پر پرواز عطا کرتی ہے۔ اس لیے پنڈت جواہر لال نہرو نے ترقی پسند مصنف کی جو تعریف کی تھی۔ وہ آج بھی کام دے سکتی ہے ہمیشہ بھی کام دے سکے گی:

"ہمیں اپنے ادب کو ایک ایسے ہندوستان کے لیے وقف کرنا ہے جو ابھی صرف ہماری "ذہنی دنیا" میں اسیر ہے اور "واقعی دنیا" کا روپ دھارنے کے لیے بے تاب ہے، ہمیں اپنے تخیل کی قوس و قزح سے ان دونوں دنیاؤں کے درمیان وہ خوبصورت پل بنانا ہے جس پر سے تاریخ اور سماج کا کارواں گزر سکے۔ ہمیں ایک ایسے ہندوستان کی تخلیق کرنا ہے جس میں امیر اور غریب کی تفریق نہیں ہوگی۔ جس میں ہر انسان کو ترقی کر لینے کے یکساں مواقع حاصل رہیں گے، جس میں ادب اور آرٹ چند مخصوص انسانوں تک محدود نہیں رہیں گے۔ جس میں کلچر خدا کے چند برگزیدہ بندوں کی میراث نہیں ہوگی، جس میں علم و حکمت کے دریاؤں سے ہر شخص سیراب ہو سکے گا، جس میں ادیب اور سماج کا تضاد باقی نہیں رہے گا۔ جس میں ذہن فروشی اور دانش فروشی کی لعنت باقی نہیں رہے گی، جس میں حیوانیت کا خاتمہ ہو جائے گا اور انسانیت کا احترام کیا جائے گا۔

کیا ہم اپنے خوابوں کا یہ حسین آشیانہ بنا سکیں گے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ہم یقیناً کامیاب ہوں گے۔ آدرش بلند اور منزل دور سہی لیکن ہم کام کی ابتدا کر سکتے ہیں اور کر چکے ہیں۔ سب سے پہلے ہم اپنے باغ کو ان گلچینوں اور صیادوں سے آزاد کرانا چاہتے ہیں جو ہر شاخ گل پر قابض ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری یہ "ذہنی دنیا" اس وقت تک "واقعی دنیا" نہیں بن سکتی جب تک ہندوستان میں جاگیرداری کا اقتدار باقی ہے اور دنیا میں سامراج کا سکہ چل رہا ہے۔ اپنی "ذہنی دنیا" کو واقعی دنیا بنانے کے لیے ترقی پسند ادب اور ادیب کے لیے ان دونوں نظاموں کے خلاف، جو ایک سازش میں متحد ہیں، جد وجہد ضروری ہے، ہم یہ جد وجہد اپنے ادب، اپنے دل و دماغ کی سب سے تیز تلوار سے کریں گے۔ تمام ترقی پسند ادیب اس پر متفق ہیں۔ جاگیرداری کے خلاف جد وجہد ہماری تحریک

کے قومی کردار کو متعین کرتی ہے اور سامراج کے خلاف جدوجہد اس کی صفوں کو وسیع کر کے اسے بین الاقوامی تحریک کا ایک حصہ بنا دیتی ہے۔

اپنے خوابوں کو حقیقت بنانے کے لیے موجودہ حقیقت کا مطالعہ ضروری ہے، جسے ہم بدلنا چاہتے ہیں؛ سماجی کشمکش اور اس کی جڑوں تک پہنچنا ضروری ہے لیکن عوام کے ہاتھ میں ہاتھ دینا ضروری ہے جو ہمارے خوابوں کو اپنے کھردرے ہاتھوں سے تراش کر حقیقت کا حسین اور پُرشکوہ مجسمہ تیار کریں گے، اور یہ کام بظاہر جتنا آسان معلوم ہوتا ہے، اتنا آسان نہیں ہے۔ اس کے لیے سوز و گداز کی ضرورت ہے جو انسانوں سے بے پناہ محبت اور خلوص سے پیدا ہوتا ہے جو عوام کے دلوں کی دھڑکنوں میں کھو جانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ اس کے لیے اپنے کتب خانوں، شیش محلوں سے باہر نکلنے اور شہرت اور عظمت کے بلند میناروں سے اتر کر وسیع انسانیت کے سمندر میں تیرنا ضروری ہے:

نگہ بلند، سخن دل نواز، جاں پرسوز
یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لیے

دوسرا باب

بعض بنیادی مسائل

فکرِ جمیل خوابِ پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

— جگرؔ

اُردو ادب میں ترقی کے معنی اب تک چند اصناف میں ترقی کے رہے ہیں۔ اس ترقی کو ہمہ گیر بنانے کی ضرورت ہے۔ جذبے کی پرستش کے بجائے ذہن کی رہنمائی کی ہے اور جذبے کی صحت اور اصلاح کا فرض انجام دینا ہے، روایات کی غلامی کے بجائے روایات کی اہمیت اور تجربات کی ضرورت جتانی ہے؛ اسے ہندوستان یا مشرق کو مطمئن کرنے کے بجائے بین الاقوامی مزاج پیدا کرنا ہے مگر ہندوستانی اور مشرقی رہتے ہوئے؛ اسے انفرادیت کی قدر کرنی ہے اور انفرادیت کو اجتماعی احساس دلانا ہے؛ اسے تاریخ کے ابطال، ہیروؤں اور شاعروں کی تعریف کے بجائے معروف اور اپنے کاموں میں مشغول لوگوں کی زندگی کا آئینہ بننا ہے؛ اسے نیا ہونا ہے مگر اس طرح کہ اس کے پرانے خد و خال غائب نہ ہو جائیں؛ اسے حرکت، ارتقا اور عمل سے بیدار کرنا ہے نہ کہ میٹھے خوابوں اور سُریلی تانوں سے خوابوں کے طلسم بنانا؛ سیاست سے اس کی جھجک کو کم کرنا ہے اور سیاسی رجحانات کے دوش بدوش لانا ہے تاکہ ایک منصفانہ سماج کی تشکیل میں وہ برابر کا حصہ لے سکے۔

آل احمد سرور۔ اردو ادب جولائی ستمبر ۱۹۵۰ء

پروفیسر تاثیر نے اپنی ایک ریڈیائی تقریر میں، جو غالباً دس بارہ برس پہلے لاہور یا دہلی سے نشر ہوئی تھی، ایک بڑی دلچسپ بات بتائی تھی کہ پرانے مشاعروں کی ترتیب میں مغل دربلوں کی ترتیب کا عکس تھا۔ وہ تقریر اس وقت میرے سامنے نہیں ہے اور پوری حافظے میں محفوظ بھی نہیں ہے۔ میں مرحوم کی اس تحقیق کی تصدیق نہیں کر سکا ہوں۔ لیکن یہ بات قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔

اور کچھ نہیں تو اتنا تو یقیناً صحیح ہے کہ پرانے مشاعروں کی ترتیب، انداز، نشست اور آداب آج کے مشاعروں سے بہت مختلف تھے۔ مشاعروں میں شریک ہونے والے مخصوص لوگ ہوتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ "تحسین ناشناس و سکوتِ سخن شناس" سے شاعروں کے ماتھے پر بل پڑ جاتے تھے۔ مشاعروں کا یہ انداز پہلی بار ۱۸۵۷ء کے بعد بدلا جب محمد حسین آزاد نے لاہور میں نئے قسم کے مشاعروں کی طرح ڈالی جن میں مصرع طرح کے بجائے موضوع سخن دیا جاتا تھا اور شاعر قافیہ پیمائی کے بجائے اس پر طبع آزمائی کرتے تھے۔ یہ خواص سے عوام کی طرف جانے کے لیے ایک جمہوری جنبش تھی۔ یہ جنبش خالص مادی حالات کا نتیجہ تھی جو ہندوستانی سماج میں تقریباً سو برس پہلے پیدا ہو رہے تھے اور انھیں کو دیکھ کر حالی اور شبلی اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ شعر مادی حالات کا پابند ہے اور وہ حقیقت نگاری، جسے سرسید نے نیچر کی مطابقت کا نام دیا، انھیں حالات سے پیدا ہوئی تھی۔

ان نئے مشاعروں میں شریک ہونے والے غدر سے پہلے کے شرکاء سے مختلف تھے اور ان کی تعداد بھی زیادہ ہو گئی تھی، ان کا نقطۂ نظر بھی بدل چکا تھا اور مذاقِ سخن بھی۔ وہ صرف داد دینے نہیں آتے تھے بلکہ کچھ سیکھتے بھی تھے تاکہ زندگی کے مسائل کو سمجھنے اور حل کرنے میں آسانی ہو۔ اس کے ساتھ ایک اور نئی بات پیدا ہوئی۔ جب علی گڑھ میں سینیٹ کھڑا کر کے روپیہ جمع کرنے کی کوشش کی گئی جس میں حالی اور سرسید نے بھی حصہ لیا، غالب اور میر اس کا تصور بھی نہیں کر سکتے تھے اور بہت ممکن ہے کہ اسے معیوب سمجھتے

اقبال نے یہ سلسلہ برسوں جاری رکھا۔ وہ انجمن حمایت اسلام کے سالانہ جلسوں میں اپنی نظمیں سناتے تھے اور اکثر داد روپیوں کی شکل میں بھی ملتی تھی جو انجمن کے فنڈ میں جاتے تھے۔ شبلی نے مختلف سیاسی مواقع پر اپنی نظمیں عام جلسوں میں سنائیں۔ اس طرح ان بزرگوں نے ادب اور سیاست کو ایک رشتے میں پرو دیا۔ اب تو یہ چیز بہت عام ہو گئی ہے کہ شاعر سیاسی پلیٹ فارم سے اپنا کلام سناتے ہیں جس پر کانگریس اور لیگ کے اجلاس، سوشلسٹ اور کمیونسٹ پارٹی کے اجتماع گواہ ہیں اور ان کے سروں پر مختلف سیاسی جماعتوں کے جھنڈے لہراتے ہیں۔

اب مشاعرے میزوں، کرسیوں اور اسٹیجوں پر منعقد ہوتے ہیں اور بعض اوقات سامعین ٹکٹ خرید کر آتے ہیں اور سینکڑوں اور ہزاروں کی تعداد میں ہر گروہ اور ہر طبقے سے آتے ہیں۔ بمبئی، کلکتے، کانپور اور احمد آباد میں ایسے مشاعرے بھی منعقد ہوتے ہیں جن میں شریک ہونے والوں کی اکثریت محنت کش مزدوروں پر مشتمل ہوتی ہے۔ شاعروں کے سامنے شمع کی گردش نہیں ہوتی، بجلی کے قمقموں کی روشنی ہوتی ہے اور وہ مائیکروفون پر اپنا کلام سناتے ہیں۔ داد، "واہ واہ" کر کے ہی نہیں بلکہ تالیاں بجا کر اور "انقلاب زندہ باد" کے نعرے لگا کر بھی دی جاتی ہے۔ اور اگر وہ مشاعرے کسی خاص مقصد، مثلاً قحط زدگان بنگال کی امداد کے لیے منعقد کیے گئے ہیں تو سامعین دو دو، چار چار آنے کر کے سینکڑوں روپے جمع کر دیتے ہیں اور عورتیں اپنے زیور تک اتار کر نذر کر دیتی ہیں۔ شاعر کی کتابیں بھی بسا اوقات اسٹیج سے نیلام کی جاتی ہیں اور شاعر شرم محسوس کرنے کے بجائے دل میں خوش ہوتا ہے کہ اس کے قدردان اس کی شاعری کے ساتھ اس کے نصب العین اور آدرش کے بھی قدردان ہیں۔

حال ہی میں ایک اور تجربہ کیا گیا ہے کہ مشاعروں میں نظموں کے ساتھ کہانیاں بھی سنائی گئیں۔ ایسی ادبی محفلیں بھی منعقد کی گئیں جن میں تقریریں، نظمیں، افسانے اور رپورتاژ پیش کیے گئے۔ انجمن کے جلسوں میں ناولوں کے باب اور ڈرامے بھی پڑھے

کرسنائے جاتے ہیں اور ان پر کھل کر تنقید ہوتی ہے۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی،
عصمت چغتائی اور احمد عباس وغیرہ کو ان تجربوں میں خاطر خواہ کامیابی حاصل ہوتی ہے،
اور ہزاروں آدمیوں نے بڑے شوق سے افسانے سُنے ہیں اور شعر کی طرح ان کی داد
دی ہے۔ بعض مواقع پر تو شاعروں نے کرشن چندر کے افسانوں کو رشک کے جذبہ کے
ساتھ سنا کیونکہ وہ افسانہ نگار ہو کر مشاعرے کو لوٹ لے گیا۔ اب خود سامعین کی طرف سے
ایسے جلسے کرانے کے مطالبے کیے جاتے ہیں۔

مشاعروں اور ادبی محفلوں کی ہیئت میں یہ تبدیلی دراصل ذہن کی انفرادی اور معنوی
تبدیلی کی مظہر ہے جو مادی اور سماجی حالات کی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ یہ محفلیں آج ادب کے
مسائل کو نئی طرح پر سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔ آج ہمارے سامعین بدل گئے ہیں اور
ان کا مذاق بھی بدلا ہوا ہے۔ انھیں سے ہم اپنے قارئین کا بھی پتہ لگا سکتے ہیں۔ یہ
تبدیلی بہت اہم ہے اور ترقی پسند ادب کا کوئی مسئلہ اس تبدیلی کو نظر انداز کر کے حل
نہیں کیا جا سکتا۔

ترقی پسند ادیبوں کے سامعین اور قارئین کو کئی گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے
اردو کے ادیب ابھی تک کسانوں میں نہیں پہنچ سکے ہیں۔ اس کمزوری کے اسباب
میں یہاں صرف ان گروہوں کا ذکر مقصود ہے جن تک ترقی پسند ادب پہنچ چکا ہے۔

(۱) کافی بڑی تعداد مزدوروں کی ہے۔ وہ کلاسیکی ادب کی روایات سے زیادہ واقف
نہیں ہیں۔ کبھی کبھی مشاعروں میں بس ایسی غزلوں کی بھنک ان کے کان میں پڑ جاتی
ہے یا دو ایک نظمیں سننے کو مل جاتی ہیں۔ زیادہ تر سینما کے گھٹیا گانے ہوتے ہیں۔ نہ
انھیں کتابیں خریدنے کی استطاعت ہے نہ کتب خانوں تک جانے کی فرصت۔ ان کی
تعلیم بھی حرف شناسی سے زیادہ نہیں ہوتی۔ وہ ادب کی باریکیاں نہیں سمجھ سکتے اس
لیے انھیں سیدھے سادے ادب میں مزہ آتا ہے۔ وہ اس ادب سے سب سے زیادہ لطف

تعلق ہوتے ہیں جس میں ان کے دکھ درد، ان کی تمنائیں، ان کے خواب ہوں۔ وہ اپنے ادیبوں سے بے انتہا محبت کرتے ہیں اور ان کے ایک ایک لفظ سے متاثر ہوتے ہیں۔ کرشن چندر بمبئی کے مزدوروں کے ایک جلسے میں اپنی کہانی "پھول سرخ ہیں" پڑھ رہے تھے اور بہت سے مزدوروں کی آنکھوں میں آنسو چمک رہے تھے۔ یہ محبت اور خلوص کے آنسو تھے۔ میں نے ناسک جیل میں چند مراٹھی مزدوروں کو جو بمشکل اردو سمجھتے تھے، کرشن کی کہانی "برہم پترا" پڑھ کر سنائی۔ میں ان کو مشکل لفظوں کا مطلب بتا دیا جاتا تھا۔ انھوں نے کہانی بڑے شوق اور انہماک سے سنی۔ کبھی ان کے ہونٹوں پر مسکراہٹ آتی تھی، کبھی آنکھوں میں آنسو۔ جب کہانی ختم ہو گئی تو بڑی دیر تک سناٹا چھایا رہا۔ میں نے ہندوستان کے مختلف شہروں میں سینکڑوں مشاعروں میں نظمیں پڑھی ہیں اور تقریریں کی ہیں۔ لیکن وہ ذوق و شوق اور اثر نہیں دیکھا جو مزدوروں کے مجمع میں نظر آیا۔ مجروح سلطانپوری نے جب مزدوروں کے سامنے اپنی ایک غزل پڑھی:۔

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

میں تو جب جانوں کہ بھر دے ساغرِ ہر خاص و عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا۔

تو وہ آپس میں باتیں کرنے لگے : "مجروح بھی ہمارے شاعر ہیں۔" مشاعرہ ختم کے بعد ایک مزدور نے مجھ سے پوچھا : "آبلہ پایانِ شوق، کا کیا مطلب ہے ؟" یہ الفاظ اس نے گھٹیا قسم کی سگرٹ کی ڈبیا پر لکھ لیے تھے۔ جسے مزدور اپنا شاعر کہہ دیں اس کی ذمہ داریوں میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

حیدرآباد کے مزدوروں کے ایک ادبی جلسے کی تصویر کرشن چندر نے ان الفاظ میں کھینچی ہے :

"سانولے کالے رنگ، موٹے موٹے چہروں، کھردرے ہاتھ پاؤں والے لوگ، بدصورت لوگ، غلیظ لباس پہننے والے لوگ، بُرا کھانے والے لوگ، لوگ جو نہ "واللہ" کہہ سکتے ہیں نہ "مکرر ارشاد" نہ "بہ، کیا شعر ہوا ہے" لوگ، جن کے لوا ب ان کی زندگیوں کی طرح کھردرے تھے، ان کے لباس کی طرح وحشی تھے اور ان کے اعتقاد کی طرح مضبوط تھے، یہ لوگ، جو خوبصورت الفاظ میں شاعروں کی تعریف نہیں کر سکتے تھے، جو خاموش تھے اور سن رہے تھے اور مکرر ارشاد نہ کہنے کے باوجود ان کے چہروں کی آب اور ان کی آنکھوں کی چمک اور ان کے ہونٹوں کی مسکراہٹ گویا کہہ رہی تھی کہ ہم خوش ہیں کیونکہ تم ہمارے ہو، ہم میں سے ایک ہو۔ ہماری خوشیوں اور غموں کے گیت گاتے ہو اور اپنے الفاظ کی حسین تصویروں میں ہمارے دکھ کا مداوا ڈھونڈتے ہو، تم ہماری برادری میں سے ہو، انسانوں کی عظیم برادری میں سے جہاں کسی انسان کا حق دوسرے کے حق پر فائق نہیں سمجھا جاتا۔ آؤ، آؤ، ہم تمہارا استقبال کرتے ہیں، چمکتی ہوئی آنکھوں سے، تھا ہرش کا نپتے ہوئے ہونٹوں سے اور بھینچی ہوئی مضبوط مٹھیوں سے۔ خوش آمدید ساتھیو! اب تک تم ویرانے میں گھومتے رہے، آج تم گھر میں آئے ہو۔ ہمارے پاس دری پر نہیں تنگی دیواریں ہیں۔ سونے کے پلنگ نہیں پتھر کے فرش ہیں۔ ہماری جیبیں خالی ہیں لیکن دل آنسوؤں سے معمور ہیں۔ محبت کے آنسو، رفاقت کے آنسو۔ آؤ . . . . آؤ . . . . ساتھیو"

(پودے از کرشن)

ایسے ہی ایک تجربے سے متاثر ہو کر ساحر لدھیانوی نے کہا تھا:

تم سے قوت لے کر اب میں تم کو راہ دکھاؤں گا
تم پرچم لہرانا ساتھی میں بربط پر گاؤں گا

لیکن یہ تصویر مکمل نہیں ہے اس کا ایک رُخ اور بھی ہے جسے دکھانے کے لیے میں کرشن چندر ہی کے ایک اور مضمون کا اقتباس پیش کروں گا:

"ہری ما بھوپال کا ایک جری مزدور ہے جو ٹریڈ یونین تحریک سے وابستہ ہے۔ اس کا رنگ سانولا ہے، آنکھیں چھوٹی چھوٹی لیکن بے حد تیز اور چمکیلی اور ان میں ایک ایسا تجسس ہے جو آپ کی روح تک پہنچ جاتا ہے۔ گویا وہ سب پردے ہٹا کر اندر کی صاف ستی تصویر دیکھنا چاہتا ہے۔ ہری ما ہر روز کانفرنس میں آتا رہا۔ جب کانفرنس ختم ہو گئی تو میں نے اس سے پوچھا: 'کہو کانفرنس کیسی رہی؟' اس نے دو ایک لمحے میری طرف دیکھ کر پھر کہا: 'کہو تمہیں کیسی لگی؟' میں نے کہا: 'کانفرنس اچھی رہی' وہ بولا: 'اس میں مزدور لوگ کم تھے۔ اب اگلی دفعہ تم آؤ گے تو ہم تمہیں مزدوروں کے یہاں لے چلیں گے۔ لیکن مشکل تو یہ ہے کہ تم ہمارے لیے بہت بڑے، غریب آدمیوں کے لیے کم لکھتے ہو۔' میں نے کہا: 'نہیں، ہم تو تمہارے ہی لیے لکھتے ہیں۔' وہ بولا: 'غلط ہے تم لوگ اوپر بیٹھ کر ہمیں اوپر سے دیکھتے ہو۔ نیچے اتر کر ہم میں آکر لکھو تو ہم بھی کچھ جانیں اور سمجھیں۔' میں نے پریشان ہو کر کہا: 'ہم تمہارا مطلب نہیں سمجھے۔' وہ بولا: 'بالکل ٹھیک ہے میں اسی طرح تمہاری کانفرنس میں کہی جانے والی بہت سی باتیں نہیں سمجھا ہوں اگر ہم دونوں ایک دوسرے کی بات سمجھ کے ایک دوسرے کا ساتھ نہیں دیں گے اگر آگے کیسے چلیں گے؟' میں نے پوچھا: 'تم اپنا مطلب سمجھا سکتے ہو۔' وہ بولا: 'اب تم اور مطلب مجھے سمجھانا پڑے گا ہے باخبر سنو تمہاری کانفرنس میں بڑی خوبصورت باتیں ہوئیں بڑی بڑی خوبصورت باتیں۔ جیسے ہمارے کپڑے کے کارخانے میں مالک اور ہمارا جنٹ

تیار ہوتی ہے لیکن اس وقت ہم مزدوروں کو سلک اور جارجٹ نہیں چاہیئے۔ ہمیں تو
مضبوط کپاس اور کھرا کپڑا چاہیئے۔ جب ساری دنیا کے کارخانے ہمارے پاس ہو جائیں گے
پھر ہم بھی بہت سی سلک اور جارجٹ بنائیں گے۔ ابھی تو تمہیں اپنے مطلب کا کپڑا چاہیے۔
سو تم دیتے نہیں ہو۔ باتیں بہت کرتے ہو، اصلی موقعہ پر چپ ہو جاتے ہو۔" (ادب
کا نیا موڑ۔ "ادب"، مارچ ۱۹۳۹ء)

کون ترقی پسند ادیب اتنی ہمت کر سکتا ہے کہ مزدوروں سے کہے کہ پہلے جا کر کالج
اور یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کرو، کالی داس، حافظ، غالب اور شیکسپیئر پڑھ کر آؤ پھر ہمارا
ادب سمجھنے کی کوشش کرنا۔ یقیناً اسے یہ جواب ملے گا کہ ہم تم سے تعلیم حاصل کرنے آئے
ہیں۔ کیا تم اپنے علم و فن اور تہذیب کے خزانے ہم سے چھپائے رکھو گے۔ اگر تم اتنا بخل کرتے
ہو کہ مزدوروں اور غریبوں کو تعلیم دینا اپنی توہین سمجھتے ہو تو اتنی ہی ہمت کرو کہ کالجوں
اور یونیورسٹیوں کے دروازے ہمارے لیے کھول دو۔ ہم علم کے سرچشموں سے سیراب ہونے
کے لیے بے تاب ہیں جنہیں خشک کتابوں میں بند کر دیا گیا ہے۔ مگر اس سماجی نظام کو بدلے
بغیر علمی درس گاہوں کے دروازے مزدوروں کے لیے کون کھول سکتا ہے؟ آج مزدوروں
کی سب سے بڑی درس گاہ زندگی اور زندگی کی جدوجہد ہے۔ ان کے معلم بھوک اور افلاس
ہیں۔ ادیب اور شاعر ان کی روح کے معمار ہیں۔ لیکن ان کی روح کی تعمیر کرنے سے
پہلے ادیبوں اور شاعروں کو مزدوروں کی روح کو سمجھنا پڑے گا جو ان کی زندگی کے مسائل
کو سمجھے بغیر ناممکن ہے۔ اور اپنی روح میں پاکیزگی اور لطافت پیدا کرنی پڑے گی جو سچی
انسانیت سے بے پناہ محبت کا جذبہ ابھارنا پڑے گا۔ مزدوروں کی لڑائی صرف
روٹی اور کپڑے کے لیے نہیں ہے۔ حالانکہ روٹی اور کپڑے کی لڑائی بنیادی لڑائی ہے
۔ درس گاہوں کے لیے ہے، ادب، تہذیب، اور زندگی کے لیے ہے۔ اور اس مقدس
اور عظیم الشان جدوجہد میں ترقی پسند ادب کو اپنا فرض پورا کرنا ہے۔

وہ سماج کی دولت اور زندگی کی قدروں کے خالق ہیں۔ ہم آرٹ اور ادب کے خالق ہیں۔ ہمارے اور ان کے سوا کوئی تخلیق نہیں کر سکتا۔ قدیم یونانیوں نے کہا تھا کہ صرف دیوتا اور شاعر تخلیق کرتے ہیں۔ آج ہمیں یہ کہنا ہے کہ صرف مزدور (عوام) اور شاعر (ادیب، فن کار) تخلیق کرتے ہیں۔ اگر ہمارا اور ان کا اتحاد نہیں ہوتا تو ان کی تخلیق نامکمل رہ جائے گی اور ہماری تخلیق بھونڈی اور جھوٹی ہو گی۔ اس لیے ادیبوں اور مزدوروں کا اتحاد تخلیقی اتحاد ہے۔ اس اتحاد کے تخلیقی پہلو کو نظر انداز کر کے مزدوروں کے افلاس پر ترس کھانے کی ضرورت نہیں۔ وہ بہت غیور ہیں۔ وہ ہمارے رحم و کرم کے محتاج نہیں۔ اپنے فرض کو پہچان کر دوستی اور محبت کا ہاتھ بڑھانا چاہیے اور وہ فرض یہ ہے کہ سماج کی تعمیر میں مزدور اور ادیب مل کر شریک ہوں (۱)

مزدوروں کے ساتھ اتحاد کا نعرہ نیا نہیں ہے۔ ترقی پسند تحریک نے اس نعرے کے ساتھ جنم لیا ہے۔ حالانکہ ہمارے اعلان ناموں میں مزدور کا نہیں عوام کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ لیکن یہ ہر شخص جانتا ہے کہ مزدور عوام کا سب سے اہم، باعمل اور انقلابی حصہ ہیں۔ تخلیقی اتحاد کی یہ کوشش پندرہ برس سے جاری ہے اور اس سے بڑے مفید نتائج برآمد ہوئے ہیں اور ہمارے ادب میں پھیلاؤ پیدا ہوا ہے۔ کوشش کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ بہت سے ایسے حصے ہیں جہاں کے ترقی پسند ادیب براہ راست ادیب تک نہیں پہنچ سکے ہیں۔ بمبئی یا کانپور یا احمد آباد کے ادیبوں کو جو سہولتیں حاصل ہیں وہ علی گڑھ کے ادیبوں کو حاصل نہیں ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ یونیورسٹی کے ادیب۔ ان کے لیے مزدور کا تصور بمبئی

---

(۱) مزدوروں پر ترس کھا کر جو ادب پیدا کیا جاتا ہے اس میں مزدور کی زندگی کی پوری تصویر نہیں ابھرتی یہی وجہ ہے کہ احسان دانش کی نظموں میں بھرپور خلوص، قوتِ مشاہدہ اور شاعرانہ قوت کے باوجود مزدوروں کے اصل خد و خال مسخ ہو گئے ہیں۔

کے ادیبوں کے مقابلے میں زیادہ مبہم ہے۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے تنگ دائرے سے باہر نکلیں اور شہر کے عوام تک پہنچنے کی کوشش کریں۔ بمبئی اور احمد آباد اور کانپور جیسی جگہوں کے ترقی پسند ادیبوں کو بھی اپنی کوششوں میں اضافہ کرنا ہے۔ انہیں زیادہ مواقع حاصل ہیں لیکن ابھی ان سے پورا فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے۔ لیکن اسی دوران میں جہاں بعض اچھے نتائج برآمد ہوئے ہیں بعض ترقی پسند ادیب دو طرح کی کجروی کا بھی شکار ہوئے ہیں اور دو انتہاؤں پر پہنچ گئے ہیں۔ اپنے ادب کو زیادہ جاندار بنانے کے لیے کجروی کی ان دو قسموں کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

پہلی کج روی کی منطق یہ ہے کہ مزدور اور عوام کی اکثریت جہالت کا شکار ہے۔ ہمیں ان سے ہمدردی ضرور ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ وہ ماضی کی کلاسیکی روایات سے واقف نہیں ہیں۔ اگر ہم ان کی سطح پر اترتے ہیں تو ہمارا آرٹ سستا اور گھٹیا ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہمیں مزدوروں کے مسائل کے بارے میں لکھنا ہے لیکن اس طرح کہ ادب اور فن کی "بلند" سطح باقی رہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگاری نفسیات کا گورکھ دھندا بن جاتی ہے اور فرائڈ کے غلط نظریات کا شکار ہو جاتی ہے۔ تنقید اتنی الجھی ہوئی ہوتی ہے کہ کسی کی سمجھ میں نہیں آتی۔ غیر ضروری عبارت آرائی معمولی بات کو بھی پیچیدہ بنا دیتی ہے۔ شاعری میں پرانی علامتوں اور اشاروں، تشبیہوں اور استعاروں میں نئی بات کہنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن ان کے اپنے حدود ہیں اور وہ حدود موضوع کو جکڑ لیتے ہیں۔ یہاں منطق کی عیاریاں ہزاروں بھیس بدلتی ہیں۔ اپنے جواز کے لیے طرح طرح کی دلیلیں اور منطق لاتی ہیں۔ کبھی "تغزل" کے نام پر، کبھی "سوز و گداز" کے نام پر، کبھی "ادب عالیہ" کی روایات کے نام پر گریز کی پگڈنڈیاں نکالی جاتی ہیں اور وہ راہیں ہزاروں پیچ و خم سے گذر کر ایسے تصورات میں گھر جاتی ہیں جو سو فیصدی رجعت پرست ہوتے ہیں۔ مضامین اور قارئین کو قطعاً نظر انداز کر کے مارکس اور لینن کے ادھورے اقتباسات

سے کام لیا جاتا ہے اور ماضی سے اپنا طرز استفادہ لینے کا سبق کچھ اس طرح پڑھایا جاتا
ہے کہ گذشتہ ادب کی طرف ایک غیر تنقیدی رویّہ پیدا ہو جاتا ہے اور فرسودگی اپنی مردنی
لے کر ادب پر چھا جاتی ہے اور غلطی سے اس فرسودگی کو اپنا عزیز ترین ورثہ سمجھ لیا جاتا
ہے۔ ہم ادیب ہیں اور ہمارا کام ادب کی تخلیق کرنا ہے۔ اگر ادب میں فن ہی ہاتھ سے
چلا گیا تو کیا باقی رہ جائے گا؟ محض برہنہ موضوع، نعرے بازی اور پروپیگنڈا! نتیجہ یہ ہوتا
ہے کہ ادب غیر شعوری طور سے اس ہیئت پرستی کا شکار ہو جاتا ہے جس کے لیے ہم
رجعت پرستوں پر طعن کرتے رہتے ہیں۔ جب پرانے قالب کو تبدیل کیے بغیر نئی
روح کے لیے استعمال کیا جاتا ہے تو کبھی کبھی وہ قالب اپنے ساتھ اپنی گمشدہ روح
بھی لے آتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسندوں کے یہاں عقل و خرد کے مقابلے پر عشق و جنوں کے
گیت بھی ملیں گے اور بین السطور میں تصوّف کی پرچھائیاں بھی لرزتی ہوئی نظر آئیں گی۔
دوسری کجروی کی منطق اس کے برعکس ہے۔ ہم مزدوروں اور عوام کے لیے لکھتے
ہیں۔ ہم سے پہلے جو ادیب تھے وہ سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے ادیب تھے۔ ان
کا آرٹ مزدوروں کی سمجھ میں نہیں آتا اس لیے ان کی روایات، ان کا ورثہ ہمارے
لئے بیکار ہے۔ ہم آپ اپنی روایات بنائیں گے، آپ اپنا معیار قائم کریں گے۔ اگر
زمین ہمارے پیروں کے نیچے نہیں ہے تو نہ سہی۔ ہم ہوا میں لوٹے لگائیں گے۔ ہم
بھدّی اور بھونڈی زبان کو بھی بھدا اور بھونڈا نہیں کہیں گے کیونکہ یہ عوام کی زبان
ہے۔ ہم نئی تشبیہیں اور نئے استعارے لائیں گے خواہ وہ کتنے ہی مضحکہ خیز کیوں نہ ہوں یا
تشبیہ یا استعارے کے بغیر ہی کام چلائیں گے۔ اگر شعر بحر سے خارج ہے یا
مصرعے لنگڑے لولے ہیں، تو ہوا کریں۔ فنی اصول محض بورژوا حقیقتیں ہیں ہم عوام
کے ادیب ہیں اس لیے ہم کو اس سطح پر لکھنا چاہیے جس سطح پر عوام کا ذہن ہے۔
اس منطق سے وہ ادب پیدا ہوتا ہے جو بے برگ و بار درختوں کی طرح اپنے کانٹے دار

شاخوں پر نازاں ہے۔ یہ منطق اور بھی کئی روپ اختیار کرتی ہے۔ ادب سے زیادہ ہنگامے پر زور دیا جاتا ہے۔ جوش اور کرشن چندر کے مقابلے پر کسی نومشق، نیم پختہ ادیب کو کھڑا کر دیا جاتا ہے کہ یہ مزدور ادیب ہے اس سے سیکھو! اور کبھی کبھی جوش اتنا بڑھ جاتا ہے کہ یہ اعلان کر دیا جاتا ہے کہ مزدوروں کو اپنی جدوجہد میں ادیبوں کی ضرورت ہی نہیں ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ کجروی کی یہ دونوں قسمیں، جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں اور ادیبوں کو دو مخالف سمتوں میں لے جا کر دو انتہاؤں پر پہنچا دیتی ہیں، ایک ہی بنیادی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں اور وہ وجہ ہے مزدوروں کی زندگی سے ناواقفیت اور عوام سے دوری۔ ایک کجروی مزدوروں کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے اور ذہنی صلاحیتوں پر شبہ کرتی ہے۔ دوسری ان کی پسماندگی کو بھی جو افسوسناک ہے اور جسے دور کرنا ہے، قابلِ فخر سمجھتی ہے۔ دونوں کی ناکامی ایک سی ہوتی ہے۔ دونوں ادیب کے ہاتھ سے اس کے ادب اور فن کا حربہ اور اس کی تخلیقی قوت چھین لیتی ہیں اور مزدوروں کی زندگی کے جلال و جمال کو ادب اور فن کے سانچے میں ڈھالنے میں ناکام رہتی ہیں۔ ایک کجروی مردہ کھال پر غازہ لگا کر اسے چمکانے کی کوشش کرتی ہے اور مزدور اور عوام کے مسائل اور زندگی کی برق رفتار حقیقتوں کو اس مردہ کھال میں ہی بھر دینا چاہتی ہے اور دوسری ادب کے جسم سے حسن کی کھال کھینچ لینا چاہتی ہے (۱)

اچھے ادیب کی تخلیق کے لیے کجروی کی ان دونوں قسموں سے بچنا ضروری ہے اور وہ تب ہی ممکن ہے جب ہم یہ محسوس کریں کہ ہمیں صرف مزدوروں کے مسائل کے بارے میں نہیں بلکہ مزدوروں کے لیے لکھنا ہے۔ جب ہم ان کے لیے لکھنے بیٹھیں گے تو یہ کہنا

---

(۱) میرا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ اب تک ترقی پسند ادیبوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب کا سب ان ہی دو میں سے کسی ایک کجروی کا شکار ہے۔ پندرہ برس میں ترقی پسند مصنفین نے بڑی عمدہ چیزیں لکھی ہیں اور اردو ادب میں بیش بہا اضافے کیے ہیں۔

کافی نہیں ہوگا کہ تم مظلوم ہو، مفلس ہو، نادار ہو۔ یہ تو وہ ہم سے بہتر جانتے ہیں کیونکہ خود ان پر بیت رہی ہے۔ ہمیں ان کی مظلومی، مفلسی اور ناداری کے اسباب کا پتہ لگانا پڑے گا، حقیقت کو اس کے سارے عوامل و روابط کے ساتھ متحرک حالت میں دیکھنا پڑے گا۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب کی حیثیت سے محض حقیقت کی نقالی سے آگے بڑھ کر ان امکانات کی تعبیر کرنا پڑے گی جو ان کی زندگی اور جدوجہد میں پوشیدہ ہیں۔ ان امکانات کی تعبیر کے لیے مزدوروں کے دلوں میں جھانکنا پڑے گا اور ان مسائل کی تہہ میں اتر کر بنیادوں کو ٹٹولنا پڑے گا جن سے وہ دوچار ہیں؛ یعنی سماج کی پوری ساخت، اس کی حرکت اور جنبش کو سمجھنا ضروری ہے۔ تخلیقِ اتحاد کے یہی معنی ہیں۔ تب ہم مطلوب پیدا کر سکیں گے جو مزدوروں کے لیے ہوگا، جس کی زبان آسان اور عام فہم، اندازِ بیان سیدھا سادا اور پرجوش، ہیئت خوبصورت اور معنویت بھرپور ہوگی۔ وہ ادب ماضی کی روایات کے تسلسل کے باوجود نیا ہوگا، جو جذبات کو متحرک کر سکے گا اور عقل و دماغ پر اپنے حسین نقوش ثبت کر کے چھوڑ سکے گا۔ تب ہم دیکھیں گے کہ ہمارے ادب کی کونپلیں مزدوروں کی زندگی سے پھوٹ رہی ہیں، ہمارے فن کے چشمے ان کے دلوں سے ابل رہے ہیں۔ رشید جہاں کی کہانی "غریبوں کا خدا"، کرشن چندر کی کہانی "مہالکشمی کا پل" اور "برہم پترا" اور کیفی اعظمی کی نظم "چیونٹی" اس قسم کے ادب کی اچھی مثالیں ہیں۔

لیکن ہم اس وقت تک اپنے فرض سے سبکدوش نہیں ہو سکیں گے جب تک ہم ان دیواروں کو نہیں توڑیں گے جو مزدوروں اور دانشوروں کے درمیان حائل ہیں۔ ایمل زولا نے اپنا ناول "جرمنال" لکھنے کے لیے فرانس کے کارکنوں کی زندگی کا مطالعہ خود ان میں رہ کر کیا تھا، تب وہ کوئلے کی کانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کی ایسی سچی تصویر کھینچ سکا ہے۔ پھر بھی اس کی ذہنی دوری نے اس تصویر کے خد و خال کو کمزور کر دیا ہے اور اسے فطرت نگاری (نقالی) کی سطح سے ابھر کر حقیقت نگاری

(امکانات کی تعمیر) کی سطح پر نہیں آنے دیا۔ اس لیے ہمارا فرض کچھ اور بڑھ جاتا ہے۔ ہمیں صرف ان کی جسمانی اور مادی حالت ہی نہیں معلوم کرنا ہے بلکہ ان کی سماجی حالت بھی معلوم کرنا ہے۔ اور تاریخ میں ان کی صحیح جگہ متعین کرنا ہے۔ یعنی ذہنی طور سے ان کے قریب جانا ہے تاکہ ہم ان کی فکریات (IDEOLOGY) کو سمجھ سکیں اور اس کی روشنی میں ان کی زندگی کی تخلیقی اور تعمیری تصویر کھینچ سکیں۔ اس فطری یگانگت کے بعد ہی وہ ادب پیدا ہو سکتا ہے جو صحیح معنوں میں مزدوروں کے لیے ہوگا۔

اس سلسلے میں ایمیل زولا سے زیادہ سبق آموز گورکی کی زندگی ہے۔ مانا کہ یہ ہمارا قصور نہیں کہ ہم نے گورکی کی طرح دربدر ٹھوکریں نہیں کھائیں اور یہ بھی کوئی عیب کی بات نہیں کہ ہم نے کالج اور یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی ہے لیکن اگر ہم مزدوروں کی زندگی کا صحیح مطالعہ نہیں کرتے، اگر ہم ادب اور عوام کے اتحاد کا نعرہ دے کر عوام سے دور رہتے ہیں تو یقیناً یہ ذمے داری کے احساس کی کمی ہے۔ ترکی کے شاعر اعظم ناظم حکمت، جنوبی امریکہ کے شہرۂ آفاق شاعر پابلو نرودا یا فرانس کے محبوب شاعر لوئی آراگوں کی شاعری اور ناولوں میں جو زورِ بیان، حسنِ ادا اور معنوی گہرائی اور جذباتی شدت ہے وہ مزدوروں اور عوام کی زندگی سے آئی ہے۔ ان سب کی زندگی اور فن کاری کا مطالعہ ترقی پسند ادیبوں کے لیے مفید ہوگا۔

ہمارے بہت سے ادیب تو ابھی تک مزدور کا مطلب بھی نہیں سمجھتے۔ سعادت حسن منٹو غلطی سے کسی چنا بیچنے والے کو مزدوروں کا نمائندہ سمجھ لیتے ہیں اور اس کی زبان سے سیٹھ (مالک مکان) کو گالی دلوا کر یہ سمجھتے ہیں کہ انھوں نے انقلابی ادب کی تخلیق کی ہے، لیکن مزدور یہ کہانی پڑھ کر منٹو کی سادگی پر ہنس پڑتا ہے۔ منٹو کا یہ "مزدور" بنیادی طور سے کسان ہے جس نے شہر میں آکر اپنی معصومیت کھو دی ہے لیکن منٹو کے ہاتھ میں پڑ کر وہ "ننگ" کی ہیروئن، منٹو کی اس محبوب رنڈی، سے

زیادہ قریب ہوگیا ہے جو اپنے ایک گاہک کی زبان سے اپنی بدصورتی اور بڑھاپے کے بارے میں ایک فقرہ حسن کر انتقاماً اپنے خارش زدہ کتے کے ساتھ سو جاتی ہے۔ "نیا قانون" کا تانگے والا بھی، حالانکہ اس کی تصویر حقیقت سے زیادہ قریب ہے، اسی ذہنیت کا اظہار کرتا ہے جب وہ نئے قانون کی خوشی میں ایک ٹامی کی مرمت کرکے جیل پہنچ جاتا ہے۔ یہ تینوں کہانیاں جن میں سے دوسری کہانی سو فیصدی رجعت پرست اور انحطاطی ہے، اور ایسی ہی اور کہانیاں مزدوروں سے لوبب کی ذہنی اور جسمانی دوری کی چغلی کھاتے ہیں اور یہ راز فاش کر دیتی ہیں کہ درمیانی طبقہ کا ایک حساس نوجوان زندگی اور سماج سے بیزار ہوکر تلخی اور کلبیت کا شکار ہوگیا ہے اور وہ اپنے فن سے حقیقت کو تبدیل کرنے کے بجائے مسخ کر رہا ہے۔ وہ مزدوروں کی ذہنی سطح کی پستی کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے اور اپنے فن کی بلندی کو ثابت کرنے کی طرح طرح سے کوشش کرتا ہے۔ لیکن حقیقتاً وہ خود اس ذہنی سطح پر پہنچ گیا ہے جس کی پستی گندے نالوں اور چیز بچوں تک کو شرما دیتی ہے۔ (بو، ٹھنڈا گوشت، ہتک، پھڑ جیسے کلمہ وغیرہ) سماج کی تخلیقی قوتوں سے دوری اور مزدور (عوام) کے ساتھ فطری یگانگت نہ ہونے کا یہی نتیجہ ہے۔ جب سماج میں ایک قوت ابھر آتی ہے تو اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مزدور ایک ایسی ہی قوت ہے جو بیسویں صدی کے ہندوستان میں ابھری ہے اور یہ قوت زندگی کے بنیادی حقوق (معاشی اور سیاسی مطالبات) کے ساتھ ادب اور تہذیب میں بھی اپنے حقوق کا مطالبہ کر رہی ہے اور سماج اور تاریخ میں اس مطالبے کو ٹھکرانے کی قوت نہیں ہے اور جو ادیب اس مطالبے کو ٹھکرانے کی کوشش کرے گا۔ اس کا وہی حشر ہوگا جو منٹو کا ہو رہا ہے۔

مزدوروں کے بعد ہمارے سامعین اور قارئین کا دوسرا گروہ درمیانی اور نچلے درمیانی طبقوں پر مشتمل ہے۔ ان کا ایک اچھا خاصہ ادب کی کلاسیکی روایات سے واقف ہے اور ایک مخصوص قسم کا ذوق رکھتا ہے جسے اکثر خوش مذاقی کہا جاتا ہے۔ اپنی تعلیم و

تربیت کے اعتبار سے اس گروہ میں استعمال کرنے والے حکمراں طبقوں کی طرف جانے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کی تہذیبی، ادبی اور فنی قدروں اور نظریات پر حکمراں طبقوں کی نظریات کا پرتو پڑتا رہتا ہے۔ وہ اپنے سینے سے بہت سی ایسی قدریں کو لگائے ہوئے ہے جو جاگیرداری اخلاط اور سامراجی استحصال کی آئینہ دار ہیں[1] مگر زندگی کے حقائق روز بروز بڑھتی ہوئی معاشی مشکلات اس گروہ کو آہستہ آہستہ مزدوروں کی صفوں کی طرف ڈھکیل رہی ہیں۔ آج کے حالات میں ان کے بچوں کے لیے تعلیم بھی مشکل ہوتی جارہی ہے، اور وہ ان روایات اور خوش مذاقی سے محروم ہوتے جارہے ہیں جن پر ان کے بزرگوں کو ناز ہے۔ اس لیے اس گروہ کے مسائل مزدوروں سے الگ کر کے حل نہیں کیے جاسکتے۔

ابتدائی مدارس کے مدرسین اور ضلعوں اور تحصیلوں کے کلرکوں کی تنخواہیں اکثر و بیشتر سوتی کارخانوں کے مزدوروں کی "تنگاہ" سے بھی کم ہوتی ہیں۔ ایسے مدرسین بھی ہیں جو صرف آٹھ یا دس روپے کماتے ہیں۔ یہ ایسی تلخ حقیقت ہے جس سے انکار نہیں ہو سکتا اپنی سفید پوشی کے باوجود ان کی حالت کسی بھی طرح مزدوروں سے بہتر نہیں بلکہ تنگ نظری اور روایت پرستی کا بوجھ لاد رکھا ہوا ہے جس نے ان کی زندگی کو تلخ بنا دیا ہے اور مشکلات میں اضافہ کر دیا ہے۔ اب انھوں نے بھی مزدوروں سے صف بندی اور

---

(۱) ایک مشہور افسانہ نگار ہیں جنھوں نے کئی سال سے کچھ نہیں لکھا۔ جب میں نے ان سے پوچھا کہ آپ بہت دنوں سے کچھ لکھ نہیں رہے ہیں تو انھوں نے جواب دیا کہ ہندوستان میں کوئی ایسا رسالہ نہیں جسے سو باذوق آدمی بھی پڑھتے ہوں۔ ایک شاعر ہیں جو کئی برس تک اس فکر میں رہے کہ آرٹ کی تعریف کیا ہے جس پر ایک دوسرے شاعر نے کہا کہ جہاں آرٹ ہو وہاں آپ منہ بچکا دیتے ہیں لیکن آرٹ کہاں ہے یہ نہیں معلوم۔

اور ہڑتال کرنا سیکھ لیا ہے چنانچہ سرکاری دفتروں کے کلرکوں، ڈاک خانے اور ریلوے کے ملازمین سے لے کر اسکولوں اور کالجوں کے مدرسین تک سب اپنی اپنی جماعتیں اور تنظیمیں قائم کر چکے ہیں جن کے ذریعے سے وہ اپنے بنیادی مطالبات کے لیے جد و جہد کرتے ہیں۔ یہ بڑی بنیادی تبدیلی ہے جو ان کی ذہنیت کی تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے، اس لیے آج پریم چند کی طرح کے افسانے اس حقیقت کی ترجمانی نہیں کر سکتے۔ پندرہ برس پہلے کلرک کی جو تصویر احمد علی نے کھینچی تھی، اس میں آج کافی تبدیلی ہو چکی ہے۔ اس بدلی ہوئی ذہنیت کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ لکھنؤ کے ابتدائی مدرسین اپنی تنظیم کر کے ہڑتال پر باہر نکل آتے ہیں۔ جس کی خبر سن کر بڑے بوڑھے کانوں پر ہاتھ دھرتے ہیں لیکن نوجوان طلبا پورے جوش و خروش سے ان کی حمایت کرتے ہیں اور جب ان پر لاٹھی چارج ہوتا ہے تو الہ آباد یونیورسٹی کے پروفیسران کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کرتے ہیں اور احتجاج میں خود بھی ہڑتال کر دیتے ہیں جس میں دو تین سو سے لے کر ہزار روپے تک تنخواہ پانے والے پروفیسر شامل ہو گئے ہیں اور ہندوستان بھر میں مزدوروں کی بہت سی تنظیمیں احتجاجی تجویزیں منظور کرتی ہیں۔ یہ حقائق اور واقعات ان طبقاتی سرحدوں کو توڑتے رہے ہیں جنھوں نے درمیانی اور نچلے درمیانی طبقوں کو مزدوروں سے الگ کر رکھا ہے، اس لیے یہ بھی آج ایسے ادب کا مطالبہ کرتے ہیں جو پُر جوش ہو اور زندگی کی تلخیوں نے ان کے پرانے ذوق کو بدل کر مزدوروں کے ذوق کے قریب کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشاعروں میں بعض اوقات حسین سے حسین غزل پر کسی نو عمر ترقی پسند شاعر کی ایک کھردری سی نظم سبقت لے جاتی ہے۔ جگر مراد آبادی کی حساس طبیعت اس راز کو پا گئی ہے۔ ان کے شاعرانہ خلوص نے حالات کی اس تبدیلی کو محسوس کر لیا ہے، اس لیے ایک بھرپور غنائی شاعر کے لب سے یہ نغمہ پھوٹ نکلتا ہے

یہ لالہ و گل، یہ صحن و روش، ہم نے دو جو ویراں ہوتے ہیں
تخریبِ جنوں کے پردے میں، تعمیرِ گلستاں ہوتے ہیں

بیدار عزائم ہوتے ہیں، اسرار نمایاں ہوتے ہیں
وہ جتنے ستم فرماتے ہیں، سب عشق پہ احساں ہوتے ہیں

یہ خون ہے جو مظلوموں کا، ضائع تو نہ جائے گا لیکن
کتنے وہ مبارک قطرے ہیں، جو صرفِ بہاراں ہوتے ہیں

آسودۂ ساحل تو ہے مگر، شاید یہ تجھے معلوم نہیں
ساحل سے بھی موجیں اٹھتی ہیں، خاموش بھی طوفاں ہوتے ہیں

جو حق کی خاطر جیتے ہیں، مرنے سے کہیں ڈرتے ہیں جگر
جب وقتِ شہادت آتا ہے، دل سینوں میں رقصاں ہوتا ہے

اپنے فنی اور ادبی تعصبات کو تھوڑی دیر کے لیے الگ رکھ کر ہر اس شخص کو اس حقیقت پہ غور کرنا چاہیے جو اُردو ادب کی ترقی کا خواہشمند ہے۔

تیسرا گروہ طالب علموں کا ہے۔ یہ درمیانی طبقے کا سب سے زیادہ پُرجوش اور انقلابی حصّہ ہے جو اہلِ دانش کی نمائندگی کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب اس حلقے میں بہت مقبول ہے اور بہت سے نئے ادیب اور شاعر یہاں سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس حلقے کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ تمام غلط قسم کے فلسفے اور شکست خوردہ نظریات، جو سامراج اور

جاگیرداروں نے تراشے ہیں، انھیں اہلِ دانش اور ان میں سے پیدا ہونے والے دانشوروں کے ذریعے سے عوام تک پہنچتے ہیں، اور ان کی زندگی کی قوت اور جدوجہد کی صلاحیتوں کو سلب کر لیتے ہیں۔ ترقی پسند نظریات بھی انھیں کے ذریعے سے پھیلتے ہیں۔ آج ہندوستان میں مزدوروں اور اہلِ دانش کے اتحاد کے بغیر کوئی جدوجہد کامیاب نہیں ہو سکتی، کوئی خواب پورا نہیں ہو سکتا۔ طالب علم اہلِ دانش کا سب سے زیادہ باشعور اور منظم حصہ ہیں۔ انھوں نے بھی مزدوروں کی طرح صف آرائی سیکھ لی ہے کیونکہ ان کے بھی سماجی اور معاشی وسائل وہی ہیں جو درمیانی طبقے کے ہیں اور مزدوروں کے مسائل سے الگ کر کے حل نہیں کیے جا سکتے۔ اسکولوں اور کالجوں کی تعلیم اب صرف امیروں کے لیے وقف ہوتی جا رہی ہے۔ اس لیے تعلیم کی جدوجہد براہِ راست ادب اور تہذیب کی جدوجہد ہے (۱)

---

(۱) اس مسئلے پر نیاز حیدر نے ایک اچھی نظم کہی ہے جس کے چند بند یہاں درج کیے جاتے ہیں:

کالجوں کے یہ در و بام نہیں کھلیں گے
ان غریبوں کو حقیقی فلسفے کی توفیق نہیں
جو پڑھاتے ہیں مگر ہنس کے نہیں جی سکتے
جن کے عرفان کو آزادیِ تحقیق نہیں

ہیں یہاں علم سے محروم غذا کے خالق
جہل تقدیر ہے ملبوس کے فنکاروں کی
در پہ تہذیب کے ٹھوکر لیے ہیں ہزاروں چٹکے
تیرہ بختی کو دیکھیے تو تہذیب کے معماروں کی

(بقیہ اگلے صفحے پر)

ہمارے سننے اور پڑھنے والوں کہ یہ تینوں گروہ بنیادی طور سے سامراج دشمن ہیں۔ ان کے ساتھ چوتھا گروہ کسانوں کا ہے جو بہت اہم ہے اور جن تک ابھی اُردو کے ترقی پسند مصنفین نہیں پہنچ سکے ہیں اور اس وقت تک نہیں پہنچ سکتے جب تک اُردو اپنا رشتہ ہندی سے نہیں جوڑے گی۔ جب تک میر اور غالب کی روایات کے

(پچھلے صفحے سے آگے) وہ جو مکتب سے گئے عالم و فاضل بن کر
ان کی عرضی کو سفارش کی سعادت نہ ملی
نا امیدی نے کہا زہر ہے افلاس کا حل
کی جو نیلام سند زہر کی قیمت نہ ملی

ایک وہ دیس بھی ہے جنت ہے تعلیم جہاں
جس جگہ علم کا بیوپار نہیں ہو سکتا!
علم دریاؤں کے مانند بہا کرتا ہے
جن کی فیاضی سے انکار نہیں ہو سکتا

میں اسی دیس کی عظمت پہ بناتا ہوں گیت
اور ان گیتوں سے شمشیر بنا لیتا ہوں
جن اجڑتے ہوئے باغوں میں ہوا ہیر اگند
ان گلستانوں کی تقدیر بنا دیتا ہوں

علم درکار ہے ٹیگور کے بیٹوں کے لیے
علم اقبال کے فرزندوں کا حق ہے ساتھی
چھین لو علم کو سرمایہ کے دلالوں سے
آج سے اپنا یہی ایک سبق ہے ساتھی

ساتھ کبیر اور تلسی داس کی روایات کو نہیں اپنایا جائے گا۔ بنگال اور جنوبی ہندوستان کی زبانوں کے ادیب کسانوں کے پاس اپنا ادب لے گئے ہیں۔ یہ چاروں گروہ مل کر انسانیت کی تشکیل کرتے ہیں جسے "عوام" یا "جنتا" کے لفظ سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ عوام ایک ایسی تہذیب کی تخلیق کرنا چاہتے ہیں جو جاگیرداری دور کی پسماندگی اور فرسودہ روایات کا شکار نہ ہو اور سامراج کی غلامی پر آمادہ نہ ہو، جس کی قدریں جمہوری ہوں، اور جس میں انسانوں کی اکثریت ترقی کر سکے۔ ان کے باہمی طبقاتی اختلاف کے باوجود ان کے مقاصد، آدرش اور نصب العین انھیں ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ یہ مختلف طبقوں سے آتے ہیں اور مختلف ذہنیتیں اور رجحانات لے کر آتے ہیں لیکن سب کے سامنے آدرش ایک ہے جو ان کی طبقاتی ذہنیتوں اور رجحانات کو تبدیل کر رہا ہے۔ آدرش کی یہ وحدت ہی مختلف طبقاتی ذہنیتوں، مختلف افکار اور مختلف سیاسی خیالات کے ادیبوں کی شیرازہ بندی ایک جماعت میں کرتی ہے۔ اس جماعت کا نام ترقی پسند مصنفین کی انجمن ہے۔

یہ انجمن بھان متی کا کنبہ نہیں ہے جس میں ہر طرح کے اینٹ اور روڑے ایک جگہ جمع کر لیے گئے ہوں۔ انجمن کا مقصد عوامی اور جمہوری ادب کی تخلیق کرنا ہے جو زندگی اور انسانیت کو سنوار سکے۔ انجمن میں مختلف خیال کے ادیبوں کی گنجائش ہے لیکن ہر خیال کے ادیبوں کی گنجائش نہیں ہے، مثلاً سامراج کے قصیدہ خواں اور فاشسٹ خیال کے ادیبوں کے لیے انجمن کے دروازے نہیں کھل سکتے۔ عوام سے دشمنی رکھنے والے ادیبوں سے ہمارا سمجھوتہ نہیں ہو سکتا۔ فرقہ پرستی سے ہم بڑھ کر ہاتھ نہیں ملا سکتے۔ وہ تمام ادیب جو سامراج اور جاگیرداری کو ختم کر کے ایک جمہوری ہندوستان اور ایک جمہوری تہذیب کی تعمیر کرنا چاہتے ہیں اور زندگی سے ظلم اور بربریت کو ختم کر کے انسانیت کے لیے خوشگوار فضا پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اپنی ادبی کاوشوں کو اس مقصد کے لیے وقف کرنا چاہتے ہیں، ترقی پسند ادیبوں کی صف میں شامل ہیں۔ چونکہ ہمارے "ملک" میں

صدیوں کی غلامی رچی ہوئی ہے، جاگیرداری اور سامراج مسلط ہیں اس لیے ہمارے ادب اور افکار میں کبھی کبھی ان کے زہر کی جھلک آجاتی ہے جس سے شعوری طور سے بچنا ضروری ہے۔ یہ کام ہم آپس میں برادرانہ تنقید سے کرتے ہیں۔ تنقید ادب پر صیقل کرتی ہے اور اس کی دھار کو کبھی کند نہیں ہونے دیتی۔ اسی لیے ہماری تنقید پرخلوص اور بے لاگ ہوتی ہے۔ ہمارے لیے تنقید تازیانے سے زیادہ مہمیز ہے۔

اس کے بعد اس الزام کی تردید ضروری نہیں ہے کہ ترقی پسند ادیب صرف مزدوروں اور کسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں یا ترقی پسند ادب صرف مزدوروں کے لیے ہے۔ پچھلے پندرہ برس کا جائزہ بھی اس بیان کو جھٹلائے گا (۱) ہم عوام کے لیے لکھتے ہیں۔ جن میں مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ درمیانی طبقہ بھی شامل ہے۔ یہ عوام ہندوستان (۱) بسنے والے انسانوں کی اکثریت ہیں اور اس معاملے میں ہم اپنے بزرگ اساتذہ سے زیادہ خوش قسمت ہیں کہ ہمارے سننے اور پڑھنے والوں کا حلقہ زیادہ وسیع ہے اور آج ایسے حالات پیدا ہو گئے ہیں کہ آرٹ اور ادب زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچ سکتا ہے۔ ابھی ہم صرف مائیکروفون اور پریس استعمال کر سکتے ہیں لیکن ترقی پسند ادب صحیح معنوں میں اس وقت ترقی کرے گا جب ریڈیو اور سینما بھی آزادی کے ساتھ عوام کے لیے استعمال کیے جا سکیں گے، جب وہ سرکاری احتساب اور جاہل بنیوں کے سرمایہ کے چنگل سے آزاد ہو جائیں گے۔

ایسے سننے اور پڑھنے والے ہم سے پہلے کسی ادیب اور شاعر کو نہیں ملے تھے۔ اور یہ ہمیں اس منزل پر ملے ہیں جب انھوں نے تاریخ اور سماج کی باگ، شعوری

---

(۱) حقیقت یہ ہے کہ مزدور اور کسان سے ہمدردی، دوستی اور اتحاد کا جذبہ ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اب تک ہمارا ادیب ان کی زندگی کی عکاسی نہیں کر سکا ہے (طبع ثانی)

طور سے اپنے ہاتھ میں لے لی ہے، جب وہ اپنی تقدیر آپ بنا رہے ہیں۔ اس ادب کی وسعت اور عظمت کا کیا کہنا جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لیے ہو۔ وہ صحیح معنوں میں جمہوری ادب ہے اور اس کے جمہوری کردار پر ادیب بجا طور سے فخر کر سکتے ہیں۔ ہمیں ناز ہے کہ ہم مٹھی بھر انسانوں کے لیے نہیں لکھتے بلکہ ان عوام کے لیے لکھتے ہیں جو زندگی کے اصل ہیرو ہیں اور اس لیے وہ ہمارے ادب کے بھی ہیرو ہیں۔ اگر ہمیں تاج محل کے معماروں کے ہاتھ مل جائیں تو کیا ہم انہیں بوسہ نہیں دیں گے؟ لیکن ہمارے چاروں طرف ہاتھ پھیلے ہوئے ہیں جو اگر آزاد ہو جائیں تو تاج محل کے حسن پر اضافہ کر سکتے ہیں، ان کی انگلیوں کی جنبش میں نہ جانے کتنے تاج محل انگڑائیاں لے رہے ہیں، نہ جانے کتنی اجنتائیں بے قرار ہیں۔ یہ تخلیق اور تعمیر کے لافانی ہاتھ ہیں اور ان ہاتھوں میں پہنچ کر ہماری کتابیں بھی لافانی بن سکتی ہیں۔

ترقی پسند ادیب اپنے قلم سے ایک اور کام لے رہے ہیں۔ وہ کلاسکی روایات اور ماضی کے حسن کو عام کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ جب یہ خزانے مزدور اور عوام تک پہنچ جائیں گے تو یہ خزانے خود ہی دعائیں دیں گے۔ وہ اب تک انسانوں کی اکثریت کی نگاہوں سے اوجھل رہے ہیں۔ میر، غالب، ٹیگور، اقبال اور پریم چند کو اب تک اوپری اور درمیانی طبقوں کے تھوڑے سے لوگوں نے پڑھا ہے۔ لیکن ہندوستان میں بسنے والی اکثریت کو ان کے نام بھی نہیں معلوم۔ جب ہمارا ادب عام ہو جائے گا اور یہ انسان اساتذہ کے شاہکاروں سے لطف اندوز ہو سکے گا تب میر اور غالب کو صحیح معنوں میں عظمت نصیب ہوگی۔ تب ٹیگور اور اقبال صحیح معنوں میں سمجھے جائیں گے اور پریم چند سے بھی محبت کی جائے گی۔

ان خزانوں کو عوام تک لے جانے کا فرض ترقی پسند مصنفین دو طرح سے انجام دیں گے۔ ایک تو ماضی کی بہترین روایات کو اپنے ترقی پسند اور انقلابی ادب میں سمو کر

اور دوسرے اس ادب کے ذریعے سے سماج کو تبدیل کر کے ایک ایسے سماج کی تشکیل کی صورت میں جس میں کوئی جاہل اور ان پڑھ نہیں ہوگا ماضی کی حفاظت حال اور مستقبل کی تخلیق ہی کے ذریعے سے ہو سکتی ہے۔ ہمارا حال اور مستقبل پر اعتماد ماضی کی حسین ترین روایات کا بہترین ضامن ہے۔ جو حضرات اس وجہ سے ترقی پسند ادیبوں سے خفا ہیں کہ وہ مزدوروں اور کسانوں کی باتیں کرتے رہتے ہیں وہ یا تو ہماری نیک نیتی کو سمجھتے نہیں یا سمجھنا نہیں چاہتے۔ پہلی صورت میں ہم انہیں پھر ایک بار مبادلۂ خیالات کی دعوت دیں گے اور دوسری صورت میں انہیں سلام کر کے رخصت کر دیں گے۔ اگر آپ آرٹ اور ادب کو غلافوں میں بند کر کے دیمک کو کھلانا چاہتے ہیں اور کمروں اور دیوانوں کے بجائے صرف میوزیم سجانا چاہتے ہیں تو ہم اسے ہرے بھرے پیڑوں کے سائے میں، چمکتی ہوئی سنہری دھوپ میں، کھیتوں کی منڈیروں پہ اور کارخانے کے دروازے پر بکھیر دینا چاہتے ہیں۔ ہم چاہتے ہیں کہ ادب ہوا کی طرح، دریا کی طرح رواں اور فیاض چڑیوں کے چہچہوں کی طرح آزاد اور حسین ہو اور اس عظیم مقصد کو حاصل کرنے کے لیے ہم نے ترقی پسند مصنفین کی انجمن بنائی ہے۔

ترقی پسند ادیب اس حقیقت کو مختلف طریقوں سے محسوس کر رہے ہیں اور اس کے پیش نظر شعوری طور سے اپنی شاعری اور ادب میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس پر تبصرہ کرتے ہوئے آل احمد سرور نے کہا ہے کہ "موجودہ ہنگامی دور نے اردو شاعری کے پڑھنے والوں اور سننے والوں کی تعداد میں خاصی وسعت پیدا کر دی ہے۔ ان کے لیے اب ایسی شاعری کی ضرورت ہے جس میں نثر کی وضاحت اور تقریر کا جوش، اور شاعری کی رنگینی ہو، جو سیاسی مسائل کو دلوں میں اتار سکے جو زندگی کے مطالبات کو دلوں کی دھڑکنوں میں تبدیل کر دے۔ اس لیے جدید شاعری کو درباری دور کی کتابی زبان سے نیچے اتر کر صرف پڑھے لکھوں کے لیے کاغذ پر جنت نظر مہیا کرنے کے بجائے

شاعری کو گانے، خطابت اور دوسرے اجتماعی کاموں کے ساتھ ملانا ہے، گو یا اولیں دور کی شاعری سے بھی کام لینا ہے۔" (اُردو ادب۔ جولائی ۱۹۵۰ء)

آخری جملے کے بارے میں مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ یہاں اولیں دور کی شاعری نئی اور بلند سطح پر آکر دوبارہ زندہ ہو رہی ہے۔ اتنی بات کا اضافہ کہ شاعری کی وضاحت، سادگی اور جوش نثر کی تحریروں میں بھی آ رہا ہے جس کا ذکر سردار جعفری اس لیے نہیں کیا کہ وہ شعر پر تبصرہ کر رہے تھے۔

جو لوگ ادب اور عوام کے اس رشتے کو ادب کے نازک شیش محل پر عوام کی یورش سمجھتے ہیں وہ سیاسی شہنشاہیت اور معاشی جاگیرداری کو ادبی شہنشاہیت اور فنی جاگیرداری میں تبدیل کر کے ایک مٹتے ہوئے نظام اور مرتے ہوئے سماج کو بچانا چاہتے ہیں۔ سیاسی اور معاشی لڑائیاں ادب کے میدان میں جمالیات اور فن کے نام پر لڑی جاتی ہیں وہ ادب سے حجت کے بجائے نفرت کرتے ہیں۔ وہ یا تو اسے استحصالی فلسفوں کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں یا ذاتی عیاشی کے لیے۔ ترقی پسند ادیب اور ان کے پڑھنے والے اس تصور کو برداشت نہیں کرتے۔ ادبی شہنشاہی اور ادبی فنی جاگیرداری فرسودہ اور گندے تصورات ہیں۔

یہ طے ہو جانے کے بعد کہ ہمارے سامعین اور قارئین کون ہیں موضوع کے انتخاب کا مسئلہ بہت آسان ہو جاتا ہے جس کا احاطہ ترقی پسند مصنفین کے اعلان نامے نے زندگی کے بنیادی مسائل کہہ کر کرنا چاہا۔ موضوع کا انتخاب ادب کے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ ادب کے خط و خال بنانے میں موضوع کو بہت دخل ہے علامہ اقبال نے کہا ہے کہ:

سرِ آئینہ تراشی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو ۔۔۔ کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

یہ بظاہر یکطرفہ بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اقبال نے بڑے پتے کی بات کہی ہے

موضوع کو خارج کر کے ادب کو حسین نہیں بنایا جا سکتا۔ ادب کا حسن بڑی حد تک اپنے موضوع کا مرہونِ منت ہے۔ اس لیے موضوع کو حسین ہونا چاہیے۔ اپنے عہد بلند جرمن کے شاعر اعظم گوئٹے نے بھی نوجوان شاعروں کو غلطی سے بچانے کی کوشش کی تھی اور کہا تھا کہ "محض فن پر عبور حاصل کر لینا کافی نہیں ہے۔"

حسین موضوع کا کیا مطلب ہے؟ موضوع ہر طرح کا ہوتا ہے پھر حسین موضوع کی قید کیوں؟ میری نظر میں حسین موضوع وہ موضوع ہے جس کے ذریعے سے انسانوں کی زندگی کو زیادہ خوبصورت بنایا جا سکے، جس کا کوئی سماجی مقصد ہو۔ ایسے میں موضوع کی معنویت نہیں رہے گی۔ معنویت حسین نہیں ہوگی تو موضوع حسین نہیں ہوگا اور موضوع حسین نہیں ہوگا تو ادب حسین نہیں ہو سکتا۔ مثال کے طور پر گھوڑا بچاتے خود اچھا یا برا موضوع نہیں ہے۔ وہ ایک سرے سے ادب کا موضوع ہی نہیں ہے۔ لیکن اگر گھوڑا مرتک پہلا کر انسانوں کی بستی میں ڈال دیا جائے تو وہ ادب کا موضوع بن جاتا ہے۔ کیونکہ وہ انسانوں کی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کا ہٹا دینا ہی مناسب ہے۔ ایک عورت کس طرح اپنے شوہر یا عاشق کے ساتھ سوتی ہے؟ ادب کا موضوع نہیں ہے لیکن وہ کن حالات میں عشق کرتی ہے یہ ادب کا موضوع ہے۔ اس عورت کے موضوع سے متعلق جو ادب ہوگا وہ پہلی صورت میں گندا ہو جائے گا اور دوسری صورت میں حسین جیسے ٹالسٹائی کا ناول اینا کرینینا۔

مثال کے طور پر منٹو کے افسانوں "بچاہا"، "ٹھنڈا گوشت"، "بو"، "کھول دو"، "خالی بوتلیں" کسی کا موضوع حسین نہیں ہے کیونکہ سب میں حسن حسن کی کمی ہے۔ اس کے برعکس گورکی، جسے منٹو نے اپنا استاد بنایا تھا، کی کہانی "۲۶ مرد اور ایک لڑکی" حسین کہانی ہے کیونکہ اس میں حسنِ معنی نے موضوع کو حسین بنا دیا ہے۔ یہ منٹو جیسے نوزائیدہ نگار گورکی کے روس میں بھی پیدا ہوتے تھے جیسی کہ

"گورکی نے یہ کہہ کر للکارا تھا کہ میرا زندگی کا تجربہ تمہارے سب کے مجموعی تجربے سے زیادہ ہے۔ میں نے اپنی زندگی میں تم سے کہیں زیادہ گندگی اور غلاظت دیکھی ہے۔ لیکن چونکہ گورکی انسانوں سے محبت کرتا تھا اس لیے وہ اس غلاظت میں لت پت نہ ہو سکا۔

اس کے معنی یہ ہیں کہ موضوع کی سماجی اہمیت ہونی چاہیے یعنی ایسا موضوع جو انسانوں کی زندگی، ماحول، ٹکراؤ، تضاد، جدوجہد، کشمکش، جنبش اور حرکت کا ترجمان ہو، جس کے ذریعے سے سماج اور تاریخ کے عوامل اور روابط نمایاں ہو سکیں، یعنی موضوع حقیقی اور سچا ہونا چاہیئے۔ اس لیے ترقی پسند مصنفین خود موضوع اختراع کرنے کے بجائے زندگی اور سماج سے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں اور ان موضوعات کو ہاتھ لگاتے ہیں جو آج کی دنیا میں سب سے زیادہ اہم ہیں۔

یہاں پروپیگنڈے کا الزام عائد ہو جاتا ہے۔ یہ الزام نیا نہیں ہے۔ یہ اتنا ہی پرانا ہے جتنی پرانی ترقی اور انحطاط کی کشمکش ہے۔ کہیں دور جانے کی ضرورت نہیں، خود اردو ادب کی پچھلے سو برس کی تاریخ اس الزام کے کھوکھلے پن کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ حالی اور اقبال کی شاعری شروع سے لے کر آخر تک پروپیگنڈا تھی۔ ان کی مخالفت لکھنؤ کے حلقوں اور دوسرے رجعت پسند حلقوں سے جس شدت کے ساتھ کی گئی اور ان پر جس طرح پھبتیاں کسی گئیں، اس کی یاد "اودھ پنچ" کی فائلوں کے علاوہ ابھی تک ذہنوں میں تازہ ہے اور آج بھی ایسے لوگ مل جاتے ہیں جو حالی اور اقبال کو شاعر ماننے سے انکار کرتے ہیں۔

ترقی پسند ادب پر پروپیگنڈے کا الزام زیادہ تر ہیئت پرست حلقوں کی طرف سے آتا ہے اور اس الزام کو تقویت اس سے پہنچتی ہے کہ ترقی پسند ادیب کھلم کھلا یہ کہتے ہیں کہ ادب کے سامنے ایک مقصد ہونا چاہیئے اور ادب جانبدار ہوتا ہے

مقصد اور جانبداری اگر پروپیگنڈا نہیں تو کیا ہے؟ لیکن کیا دنیا کے ادب میں ایک بھی ایسی مثال ملے گی جو بے مقصد اور غیر جانبدار ہو؟ ادیب کچھ چیزوں کو اچھا سمجھتا ہے۔ کچھ چیزوں کو بُرا۔ اچھی چیزوں کو اچھائی بیان کرتا ہے۔ بُری چیزوں کی برائی۔ کوئی ادیب عمل کو بیان کرتا ہے۔ کوئی اشا[illegible]ے کرتا ہے۔ لیکن یہ تو اندازِ بیان کا فرق ہوا۔ فرق زیادہ سے زیادہ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ فنی اعتبار سے اچھے یا بُرے ادب کا فرق ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ کیسے نکلتا ہے کہ وہ ادب غیر جانبدار اور بے مقصد ہے؟ جیسے ہی ادیب اپنے خیال کا اظہار کرتا ہے وہ جانب دار ہو جاتا ہے۔ ہیئت پرست ادیب کہتے ہیں کہ ہمیں اس سے بحث نہیں کہ ادیب کس کا جانب دار ہے۔ ترقی پسند ادیب کہتے ہیں کہ ہمیں اس سے یقیناً بحث ہے کہ ادیب کس کا جانب دار ہے۔ حسن عسکری فاشزم کے جانب دار ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ادیب تخلیق کے وقت اپنی سماجی حیثیت کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ اسی لیے وہ آندرے ژید کے مداح ہیں جس نے نازی جرمنوں کے ساتھ اُس وقت تعاون کیا جب وہ اس کے وطن فرانس کو غلام بنا کر فرانسیسی عوام کے خون کی ندیاں بہا رہے تھے۔ حسن عسکری اور ژید کے برعکس جوش ملیح آبادی اور کرشن چندر عوام کے جانب دار ہیں۔ اس سے صرف ایک ہی نتیجہ نکلتا ہے فاشزم، سامراج، ظلم اور استحصال کی جانب داری ادب ہے لیکن عوام کی جانب داری پروپیگنڈہ ہے حسن عسکری کے مطابق منٹو ادیب ہیں، فنکار ہیں کیونکہ وہ ظالم اور مظلوم میں فرق نہیں کرتے (سیاہ حاشیے کا دیباچہ)، کرشن چندر پمفلٹ باز ہیں۔ نعرے باز ہیں کیونکہ وہ ظالم اور مظلوم میں فرق کرتے ہیں (۱)

---

(۱) ستم ظریفی یہ ہے کہ جب سے پاکستان بنا ہے حسن عسکری کا یہ مطالبہ ہے کہ ہر ادیب کو حکومت اور ریاست کا وفادار رہنا چاہیے اور اسلامی ادب پیدا کرنا چاہیے۔ جادو وہ

(باقی اگلے صفحے پر)

ایک دلچسپ نقطہ ہے۔ سومرسٹ مام انگریزی زبان کا ایک مشہور افسانہ نگار اور ناولسٹ ہے جو بعض حلقوں میں بہت پسند کیا جاتا ہے اور اردو کے بعض ادیب مثلاً: سعادت حسن منٹو اس سے بہت متاثر ہیں۔ میرے بھی ایک کرم فرما سومرسٹ مام کے بہت دل دادہ ہیں۔ وہ مجھے بڑے اصرار سے مام کی ایک فلمی تصویر دکھانے لے گئے جو اس کے مشہور ناول سے بنائی گئی ہے۔ کہانی یہ ہے کہ ایک امریکی نوجوان جس کے پاس بینک میں کافی روپیہ ہے اور گھر پر ایک محبوبہ ہے، اپنی جوانی کی امنگوں کو خیرباد کہہ کر اس جستجو میں نکلتا ہے کہ زندگی کی حقیقت یا راز یا مقصد کیا ہے۔ بہت دنوں سرگرداں رہنے کے بعد وہ ہندوستان پہنچتا ہے اور ایک آشرم میں اس کی ملاقات کسی سادھو سے ہو جاتی ہے جو اسے ہمالیہ پہاڑ کا راستہ دکھا دیتا ہے۔ ہمالیہ کی ویران بلندیوں پر اسے زندگی کا گیان ہوتا ہے اور جب وہ امریکا واپس جاتا ہے تو انگلی کی ایک جنبش سے سر کا درد اچھا کر سکتا ہے اور مٹی میں سکہ دبا کر پانی نچوڑ سکتا ہے۔ تصویر دیکھ کر میرے دوست بہت خوش ہوئے اور اس کارنامے کو ادب اور فن کا شاہکار قرار دے کر مجھے بھی اپنا ہم خیال بنانے لگے۔ میں نے ان سے کہا کہ یہ بھی ممکن تھا کہ ہندوستان میں اس کی ملاقات بجائے کسی سادھو کے مہاتما گاندھی سے ہو جاتی اور وہ اس سے یہ کہتے کہ بھوکوں کے سامنے خدا بھی روٹی کے سوا کسی اور روپ میں ظاہر نہیں ہو سکتا اور یہ بھی ممکن تھا کہ وہ نوجوان ہندوستان آنے کے بجائے یورپ سے سوویت یونین پہنچ جاتا اور اس کی ملاقات لینن یا

(پچھلے صفحے سے آگے) وہ جو سر چڑھ کر بولے۔ حسن عسکری کے قبیلے میں صمد شاہین اور ممتاز شیریں وغیرہ شامل ہیں جو اس وقت غیر جانبدار ادب کی تخلیق میں سب سے آگے ہیں۔ لیکن ان کی جانب داری رجعت پرستی کے حق میں ہے۔

گورکی سے ہوجاتی اور وہ وہاں زندگی کا انقلابی گیان حاصل کر کے انسانوں کی کسی بستی میں ان کی زندگی کو خوشگوار اور خوبصورت بنانے کی کوشش کرتا۔ کیا ایسی صورت میں یہ ادب اور فن کا 'شاہکار' پروپیگنڈا بن جاتا؟" یہ سن کر میرے دوست تلملا گئے اور یہ کہتے ہوئے رخصت ہو گئے کہ "تمہارا مرض لاعلاج ہے۔"

یہ قصہ ادب اور پروپیگنڈے کے سوال پر بڑی اچھی روشنی ڈالتا ہے۔ ہر ادب پارے میں مصنف کا اپنا نقطۂ نگاہ، اپنا خیال اور تصوّر شامل ہے۔ کسی ادیب کا یہ کہنا کہ اس کی تخلیق کسی قسم کے نقطۂ نگاہ سے خالی ہے محض جھوٹ ہے اس لیے ادیب زندگی کے ان واقعات کی نہیں، جن کا اس نے ذکر کیا ہے، بلکہ ان واقعات کے ذریعے سے نقطۂ نگاہ کی تبلیغ کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ آپ میرے نقطۂ نگاہ کو تسلیم کیجیے بلکہ اپنے نقطۂ نگاہ کو ایسے دل نشین انداز میں پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والا اسے قبول کر لیتا ہے۔ اس نقطۂ نگاہ کا ادیب کو احساس ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ اس کا نقطۂ نگاہ کیا ہے اور وہ دوسروں کے نقطۂ نگاہ سے کہاں اور کتنا مختلف ہے۔ فردوسیؔ، اقبال، پریم چند اور جوش جیسے بلند آہنگ شاعروں اور ادیبوں کے علاوہ حافظؔ، میر اور غالب اور جگر کے یہاں بھی یہ نقطۂ نگاہ موجود ہے جو ادب کی داخلی کیفیت بن کر ابھرتا ہے اور اس میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ نقطۂ نگاہ زمانے، ماحول اور طبقات کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ اس کے اخلاقی اور جمالیاتی حدود ہوتے ہیں اور تجزیہ کر کے یہ بتایا جا سکتا ہے کہ یہ نقطۂ نگاہ کس زمانے کس سماج اور کس طبقے یا گروہ کی ترجمانی کرتا ہے، یعنی نقطۂ نگاہ جانب دار ہوتا ہے۔

ممکن ہے کوئی کہے کہ نقطۂ نگاہ انفرادی ہوتا ہے اور میں انفرادی نقطۂ نگاہ کو سماجی بنا کر اس کا حُسن اور اس کی انفرادیت چھیننا چاہتا ہوں لیکن سوال یہ ہے کہ سماج کیا ہے؟ سماج زندہ انسانوں کا وہ مجموعہ ہے جو ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظام کے دائرے میں آباد ہے اور زمان و مکان کے قیود میں اسیر ہے۔ اگر کسی کا

نقطۂ نگاہ ایسا ہے جو اس کے سوا باقی تمام انسانوں کے لیے غیر مفید ہے تو اس کی اُمد اس کے نقطۂ نگاہ کی سماج میں کوئی جگہ نہیں ہے۔ ایک نقطۂ نگاہ میں دوسرے لوگ بھی شریک ہوتے ہیں۔ یہی شرکت نقطۂ نگاہ کو مفید یا غیر مفید، سماجی یا غیر سماجی، ترقی پسند یا رجعت پرست بناتی ہے۔ جب کوئی ادب میں اس نقطۂ نگاہ کو لے کر آتا ہے تو ترقی پسندی یا رجعت پرستی کا نقیب بن کر آتا ہے۔ جب انگریز اپنے کتوں کا نام ٹیپو رکھتے تھے تو ان کی دیکھا دیکھی ہندوستانی جاگیرداروں اور نیم انگریز، نیم ہندوستانی آئی سی ایس افسروں نے بھی اپنے کتوں کے نام ٹیپو رکھے۔ انگریز حکمرانوں کے نقطۂ نگاہ میں صرف ملک اور قوم کے غدار شریک ہو سکتے تھے جن کے ضمیر مر گئے تھے اور روحیں سڑ سی گئی تھیں۔ اسی ذہنیت نے آخر منٹو پر چھاپا مارا اور اس نے اپنی کہانی میں کتے کا نام اسٹالن رکھ دیا۔ اس کے نقطۂ نگاہ میں امریکا کے سیاسی قصاب، کوریا کا قاتل میک آرتھر، بڑے بڑے سرمایہ دار اور فاشسٹ شریک ہو سکتے ہیں۔ عوام اس پر صرف حقارت کا اظہار کریں گے۔ نیاز حیدر اگر انیس (سچ ہے حرام زادہ علم کی رسی دراز ہے) کی روایات کے مطابق میر جعفر کی طرح کے غداروں کے لیے اپنی نظم میں حرام خور کا لفظ استعمال کر لیتا ہے تو وہ قابلِ ملامت قرار پاتا ہے اور اگر منٹو انگریز حکمرانوں کی روایات کے مطابق اسٹالن کو کتا کہہ دے تو اس کی کہانی ادب اور فن کا شاہکار بن جاتی ہے اور عبادت بریلوی جیسا سلجھا ہوا نقاد بھی بہک کر کہنے لگتا ہے کہ کرشن چندر کی افسانہ نگاری انتہا پسندی کا شکار ہے، اس زمانے میں صرف منٹو نے اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔

غرض پروپیگنڈا دونوں کرتے ہیں اور شعوری طور سے کرتے ہیں۔ صرف فرق یہ ہے کہ ایک میں اتنی اخلاقی جرأت ہے کہ وہ اپنی جانب داری اور تبلیغ کا اعتراف کرتا ہے اور دوسرے میں اتنی اخلاقی جرأت نہیں۔ کیونکہ اسے معلوم ہے کہ اس کا پروپیگنڈا

مکروہ ہے۔ اس لیے وہ بار بار یہ اعلان کرتا ہے کہ میں پروپیگنڈا نہیں کرتا، میں ظالم اور مظلوم میں فرق نہیں کرتا، میں تو صرف آرٹ اور ادب پیدا کرتا ہوں۔ میں صرف رنڈیوں اور چکلوں اور بھڑووں کے بارے میں لکھتا ہوں اور اس غلاظت کو گوارا بنانے کے لیے وہ حسن عسکری سے سند لیتا ہے کہ یہ "اسلامی ادب" ہے۔ اسلام اور ادب۔ دونوں کی اس سے بڑی اور کوئی توہین نہیں ہو سکتی

لیکن ادب اخبار کے ایڈیٹوریل کی طرح پروپیگنڈا نہیں کرتا۔ دونوں کے طریقوں میں فرق ہے۔ آل احمد سرور کے الفاظ میں: "ادب بہترین پروپیگنڈا ہے لیکن بہترین پروپیگنڈا ادب نہیں ہو سکتا۔" اسی کو کاڈویل نے ایک خوبصورت مثال سے سمجھایا ہے: نباتیات کے اصولوں کے مطابق پھول کی پنکھڑی بھی پتی ہوتی ہے لیکن وہ پتی کی ترقی یافتہ شکل ہے اور پتی کی طرح کام نہیں کرتی۔ اسی طرح ادب بھی پروپیگنڈا ہے لیکن اس ترقی یافتہ شکل میں جہاں وہ پروپیگنڈا ہوتے ہوئے بھی پروپیگنڈا نہیں رہ جاتا۔ ادب اور سائنس کے طریقِ کار کا فرق اس پر مزید روشنی ڈالے گا جسے انیسویں صدی کے نصف اول کے ایک روسی نقاد بیلنسکی نے اس طرح پیش کیا ہے:

یہ تو سب مانتے ہیں کہ آرٹ اور سائنس ایک چیز نہیں ہیں لیکن وہ یہ نہیں محسوس کرتے کہ فرق دونوں کے مواد میں نہیں بلکہ مواد کو پیش کرنے میں ہے۔ فلسفی منطقی انداز میں بات کرتا ہے اور شاعر تصویروں، تشبیہوں اور استعاروں کی زبان میں۔ لیکن دونوں کہتے ایک ہی بات ہیں۔ ماہر معیشت اعداد و شمار کے ذریعے سے یہ ثابت کرتا ہے کہ فلاں اسباب سے سماج کے فلاں فلاں طبقوں کی حالت اچھی یا بری ہو گئی ہے۔ شاعر زندگی کی زندہ اور متحرک تصویریں کھینچتا ہے، اور ان سچی تصویروں کے ذریعے سے انھیں جو پڑھنے والے کے تخیل کو قوت بخشتی ہیں: یہ دکھاتا ہے کہ فلاں اسباب سے سماج کے فلاں فلاں طبقوں کی حالت اچھی یا بری ہو گئی ہے شاعر زندگی زندہ متحرک تصویریں کھینچتا ہے اور ان سچی تصویروں کے ذریعے سے جو پڑھنے والے کے تخیل کو قوت بخشتی ہیں یہ دکھاتا ہے کہ فلاں اسباب سے

سماج کے فلاں فلاں طبقوں کی حالت اچھی یا بُری ہو گئی ہے۔ ایک ثابت کرتا ہے، دوسرا دکھاتا ہے لیکن ہمیں دونوں قائل کر دیتے ہیں: ایک منطقی دلائل اور نتائج کے ذریعے سے اور دوسرا تصویروں کے ذریعے سے۔ پہلے کو صرف تھوڑے سے لوگ لیکن دوسرے کو سب لوگ سنتے اور سمجھتے ہیں۔ جس چیز میں سماج سب سے زیادہ دلچسپی لیتا ہے وہ اس کی اپنی بہبودی ہے جس میں تمام افراد برابر کے شریک ہوتے ہیں اور اس بہبودی تک پہنچنے کا ذریعہ شعور ہے۔ ادب کا شعور کو ترقی دینے میں سائنس سے کسی طرح کم نہیں ہے غرض سائنس اور آرٹ دونوں ضروری ہیں نہ سائنس آرٹ کی جگہ لے سکتی ہے نہ آرٹ سائنس کی۔"

شاعر اور ادیب حسن اور خیر کی تخلیق کرتے ہیں لیکن وہ بدصورتی اور شر کی بھی تخلیق کر سکتے ہیں اور بحران کے زمانوں میں انحطاط کا شکار ہو کر نہ جانے کتنے شر اور غلاظت کی تخلیق کر ڈالتے ہیں۔ اس لیے آج کل، جب خیر و شر کی قوتیں اتنے بڑے پیمانے پر ٹکرا رہی ہیں، بار بار یہ کہنے کی ضرورت پڑتی ہے کہ شاعر اور ادیب کا کام حسن اور خیر کی تخلیق کرنا ہے اور حسن اور خیر عوام کے ساتھ ہیں جو انسانوں کی محنت کش اور خلاق اکثریت ہیں۔ ادب میں مقصد اور جانبداری کا یہی مفہوم ہے جسے پروپیگنڈا کہا جاتا ہے:

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا (اقبالؔ)

لیکن موضوع کا انتخاب بجائے خود کافی نہیں ہے۔ اس کو پیش کرنے کا طریقہ بھی اہم ہے۔ اقبال نے صرف حُسنِ معنی کی اہمیت کو ظاہر کرنے کے لیے یہ کہہ دیا کہ مشاطگی کی ضرورت نہیں، حقیقت یہ ہے کہ مشاطگی بہت اہم ہے۔ البتہ اگر حسنِ معنی نہ ہو تو مشاطگی بہت اہم ہے۔ البتہ اگر حسنِ معنی نہ ہو تو مشاطگی بیکار ہے۔ یہاں ہیئت اور تکنیک کا سوال پیدا ہوتا ہے۔

ہیئت پرستی کے نقطۂ نظر سے ہیئت ہی سب کچھ ہے اور موضوع اور مواد کچھ بھی نہیں، آرٹ محض ہیئت کا نام ہے۔ اس سے بڑھ کر کوئی اگر یہ کہنے لگے کہ صرف موضوع اہم ہے اور ہیئت بالکل بیکار چیز ہے تو وہ بھی ایک انگی بات ہوگی۔ ہیئت اور موضوع کے سوال کو اس طرح پیش کرنا غلط ہے۔ کوئی بھی سنجیدہ ادیب ہیئت اور موضوع کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرے گا کیونکہ بغیر ہیئت کے موضوع کا اور بغیر موضوع کے ہیئت کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ صرف تجزیہ کرنے کے لیے ہم ان دونوں کو الگ الگ کر لیتے ہیں۔ ہم بغیر لفظوں اور تصویروں کے سوچ نہیں سکتے۔ گھنٹی کے لفظ کے ساتھ ذہن گھنٹی کی شکل بھی دیکھ لیتا ہے اور آواز بھی سنتا ہے۔ سُرخ کے لفظ کے ساتھ سُرخ رنگ لہرانے لگتے ہیں، سُرخ چیزیں (گلاب، خون، آنچل، رخسار وغیرہ) سامنے آجاتے ہیں، کانٹے کا لفظ سُن کر ذہن اس کی نوک ہی کو نہیں دیکھتا بلکہ اس کی چبھن اور خلش کو بھی محسوس کرنے لگتا ہے۔ جب شاعر شعر کہتا ہے تو وہ اپنے موضوع کو مترنم مصرعے کی شکل میں سوچتا ہے اور ڈھلے ڈھلائے مصرعے اس طرح زبان پر آجاتے ہیں جیسے وہ پہلے سے ذہن کے کسی کونے میں رکھے ہوئے تھے۔ مصنف اپنے خیال کو لفظوں

اور سطروں میں ڈھالتا جاتا ہے۔ ہیئت پرستی موضوع اور ہیئت کی اس وحدت کو برقرار نہیں رکھ پاتی۔ شوپنہار کے الفاظ میں "ادبی انحطاط کا اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ لفظ جملے سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور جملہ عبارت سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور کتاب کی کلیت ٹکڑے ٹکڑے ہو کر رہ جاتی ہے۔" اس لیے اصل سوال ہیئت اور موضوع کے تقابل کا نہیں بلکہ باہمی رشتے کا ہے کہ وہ دونوں ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔

موضوع پہلے بدلتا ہے، ہیئت بعد میں بدلتی ہے۔ اس اعتبار سے موضوع کو ہیئت پر اولیت حاصل ہے کیونکہ ہیئت موضوع کے اظہار کی شکل ہوتی ہے۔ موضوع کیوں بدلتا ہے؟ اسلیے کہ سماج اور انسان بدلتا ہے اور اس حاشیے کے باہر موضوع کا تصور ممکن نہیں ہے۔ یہی تبدیلی ہیئت کی تبدیلی میں کارفرما نظر آتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہیئت کا مسئلہ بھی خالص فنی اور جمالیاتی نہیں بلکہ سماجی ہے۔ مثنوی کی صنف نویں اور دسویں صدی کے ایران میں پیدا ہوئی جب پہلوی ادب کے ختم ہو جانے کے بعد عربوں کے زیر اقتدار فارسی ادب پیدا ہوا جس کا گہوارہ ایران کی قومی جدوجہد آزادی اور غلاموں اور کسانوں کی بغاوتیں تھیں۔ یہ صنف سخن فردوسی کے ہاتھوں جوان ہوئی جو اس تحریک آزادی کا شاعر اور نقیب تھا۔ غزل کی صنف نے انتشار کے زمانے میں ترقی کی جب شاہنامے کی قسم کی چیزیں ممکن نہیں تھیں (۱)۔ اردو میں مثنوی وہ بلند پایہ نہیں اختیار کر سکی جو اسے فارسی میں حاصل تھا۔ یہاں غزل ہی صنف سخن کی شہزادی بنی رہی لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد نظم نے عروج حاصل کیا۔ جب،

---

(۱) اس سے غزل کی صنف کی تذلیل مقصود نہیں ہے بلکہ صرف یہ بتانا ہے کہ مختلف سماجی حالات میں مختلف اصناف کس طرح ترقی کرتی ہیں۔

طبقے، ذوق اور موضوع بدل گئے۔ ناول سرمایہ داری دور کے ساتھ آیا اور عہد حاضر کا ایپک ہے۔ یہ چند مثالیں کافی ہیں۔ اس مسئلے پر یوں بھی غور کیا جا سکتا ہے کہ کیا میر کی ہیئت سے اقبال کام لے سکتے تھے؟ کیا رجب علی بیگ سرور کی ہیئت میں پریم چند اپنے افسانے ڈھال سکتے تھے؟ وہ میر اور سرور کی ہیئت کے بہترین عناصر کو اپنی نئی ہیئت میں سمو لیتے ہیں لیکن اس ہیئت کو اسی شکل میں استعمال نہیں کر سکتے ورنہ ان کا فن مضحکہ خیز ہو جائے گا۔

سماج اور انسانی شعور کی تبدیلی کے ساتھ پرانے موضوعات تبدیل ہوتے جاتے ہیں اور نئے موضوعات کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ موضوع کی یہ تبدیلی آہستہ آہستہ ہوتی ہے اور پرانی ہیئت کے سانچے میں ڈھلتی جاتی ہے لیکن اپنے ساتھ آہستہ آہستہ ہیئت کو بھی تبدیل کرتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ایسا وقت آجاتا ہے جب پرانی ہیئت اپنے آغوش میں نئے موضوع کو سنبھال نہیں سکتی اور اس میں رخنہ پڑنے لگتا ہے۔ وہ جگہ جگہ سے مسک جاتی ہے۔ پھر ایک نئی ہیئت جو برسوں سے ابھر رہی تھی اور پرانی ہیئت کی کوکھ میں پروان چڑھ رہی تھی، اپنی ساری رعنائیوں کو لے کر آجاتی ہے جس میں پرانی ہیئت کے بہترین عناصر شامل ہوتے ہیں۔ یہ نئی ہوتے ہوئے بھی پرانی ہیئت کے تسلسل کو قائم رکھتی ہے جس طرح بچے کا جسم آہستہ آہستہ بڑھتا رہتا ہے اور اس کے کپڑے چھوٹے ہوتے جاتے ہیں جنھیں ماں سیون کھول کھول کر بڑھاتی رہتی ہے اسی طرح موضوع کے جسم پر بھی پرانی ہیئت کی قبا تنگ ہوتی جاتی ہے اور ایک ایسا وقت آجاتا ہے جب ٹانکے کھولنے اور سیون ادھیڑنے اور پیوند لگانے سے کام نہیں چلتا، پرانے کپڑوں کو ترک کر کے نئے کپڑے بنانے پڑتے ہیں جو پرانے کپڑوں ہی کی طرح تراشے اور چھانٹے جاتے ہیں۔ اسی طرح ان میں کمر تپ بھری جاتی ہے۔ اسی طرح بخیہ کیا جاتا ہے لیکن گریبان زیادہ بڑا ہوتا ہے، دامن زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ آستینیں نئی

لمبی ہوتی ہیں اور اس طرح شکل بالکل بدل جاتی ہے۔

ادب میں یہ دور اس وقت آتا ہے جب سماج کوئی بڑی کروٹ بدلتا ہے۔ سماجی بحران کا علاج انقلاب ہے۔ موضوع اور ہیئت کے بحران کا علاج بھی انقلابی طریقے سے ہی ممکن ہے۔ اس لیے سماجی بحران کے زمانے میں، جب ادب کروٹ بدلتا ہے، ہیئت کے نئے تجربے ادبی بحران کو شدید تر بنا دیتے ہیں۔ وہ اس انقلابی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ وہ نئے انقلابی موضوع کو نئی ہیئت دینے کی کوشش میں ادب کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس کے ساتھ نئے تجربوں کا ایک ہذیان بھی ہوتا ہے۔ تجربے۔ جو موضوع سے بے تعلق ہو کر کیے جاتے ہیں اس لیے انقلابی بحران اور نراجی ہذیان میں فرق کرنا ضروری ہے۔ پچھلے پندرہ برس کے اُردو ادب میں انقلابی بحران کے پہلو بہ پہلو نراجی ہذیان کی بھی بہت سی مثالیں ملیں گی۔ بعض لوگوں نے ان دونوں کو خلط ملط کر کے نراجی ہذیان کو بھی ترقی پسند سمجھ لیا۔ میراجی اور قرۃ العین حیدر کے علاوہ حلقۂ اربابِ ذوق کے بہت سے ادیب اس کا شکار رہ چکے ہیں۔ نراجی ہذیان کی سب سے دلچسپ مثال عبدالمجید بھٹی کی نظم "رتن" ہے جو جون ۱۹۳۸ کے ادبِ لطیف میں شائع ہوئی تھی:

چھن، چھن، چھن

چھن چھن، چھن چھن، چھن چھن چھن

چھن چھنا

چھن

چھن — چھن — چھن — چھن

چونکہ موضوع پہلے بدلتا ہے اور ہیئت بعد میں ، اس لیے ہیئت موضوع سے پچھڑی رہتی ہے اور دونوں کے درمیان ایک قسم کا تضاد اور ٹکراؤ پیدا ہو جاتا ہے اس تضاد اور ٹکراؤ کو رفع کرنے کی کوشش ادب کی فنی ترقی کا باعث بنتی ہے ۔
آج ترقی پسند ادب ایسی منزل پر ہے جہاں موضوع اور ہیئت کا یہ تضاد بہت نمایاں ہے ۔ ہمارے سننے اور پڑھنے والے عوام ہیں اور ان کی زندگی اور جدوجہد کے موضوعات ایسی ہیئت کا مطالبہ کر رہے ہیں جو دلکش بھی ہو اور آسان بھی ۔ جو زندگی کے جلال و جمال دونوں کو اپنے سانچے میں آسانی سے ڈھال سکے ۔ یہ انقلابی بحران ہے اور اس سے باہر نکلنے کے لیے ایک انقلابی جست کی ضرورت ہے ۔

لیکن جست لگانے سے پہلے اس کے قرائین سے واقفیت ضروری ہے ۔ یہ قرائین اپنے کلاسیکی ادب اور دوسری زبانوں اور بیرونی ممالک کے ادب سے سیکھے جا سکتے ہیں ۔ ماضی کے ادب پر جتنی اچھی نظر ہوگی نئی ہیئت کا مسئلہ اتنی ہی آسانی اور خوبصورتی سے حل ہو سکے گا ۔ پرانے لوگوں نے زندگی کے مسائل کو کس نظر سے دیکھا ، موضوع کا انتخاب کس طرح کیا ، ہیئت کو کس طرح برتا ، موضوع اور ہیئت کے ٹکراؤ کو کس طرح حل کیا ؟ ان سب کو جانے بغیر ہم اپنے نئے فرائض سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے ۔ دستکاری ، صنعت اور دوسرے فنون کی طرح ادب میں بھی ٹکنیک کا علم ضروری ہے جو محنت کر کے سیکھنی پڑتی ہے ۔ الفاظ کی نشست ، ان کی ترکیب اور ترتیب ، جملوں کی تراش خراش سبھی کچھ ٹیکنیک میں شامل ہے ۔ اگر ہم ماضی کے ادب سے اچھی طرح واقف ہیں تو عوام سے زیادہ خوبصورت زبان میں بات کر سکیں گے اور زیادہ حسین ادب پیدا کر سکیں گے ۔ دوسری زبانوں اور بیرونی ممالک کا ادب بھی اس میں مدد دے گا ۔

ماضی کے ادب اور بیرونی ممالک کے ادب کے مطالعے سے نظر میں گہرائی

اور علم میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ ایک آدمی اپنی مختصر سی عمر میں سارا علم براہِ راست مشاہدے اور تجربے سے حاصل نہیں کر سکتا اس لیے اپنے براہِ راست علم میں کتابوں کے علم کو بھی سمونے کی ضرورت ہے۔

ماضی ایک بہت بڑا خزانہ ہے جس میں جواہرات کے انبار لگے ہوئے ہیں۔ انہیں دیکھیے اور پرکھیے تاکہ آپ خود اپنے ہیروں کو تراش سکیں۔ اگر آپ نے ماضی کے خزانے سے تراشے ترشائے ہیرے نکال کر جڑ لیے تو آپ اپنے ادبی خزانے میں کوئی اضافہ نہیں کر سکیں گے:

پشیر ں شو اگر لعلے ز میراثِ پدر خواہی
کجا پیشِ بروں آوردی لعلے کہ در سنگ است

اس لیے روایت پرستی رجعت پرستی ہے، لیکن روایات کا احترام کرنا اور ان کے مطالعے سے ایک تنقیدی نظر پیدا کرنا ترقی پسندی ہے۔ مارکس کے الفاظ میں "ماضی کی لگام ہمارے ہاتھ میں ہے لیکن ہماری لگام ماضی کے ہاتھ میں نہیں ہے"۔

تیسرا باب

تاریخی پس منظر

چو صبح من ز سیاہی بہ شام مانند است
چہ گویمت کہ ز شب چند رفت یا چند است
نگاہِ مہر بہ دل سر نداد چشمۂ نوشش
ہنوز عیش باندازۂ شکر خند است

(غالب)

"اس (۱۸۵۷ء) سے پہلے بھی ہندوستانی فوج میں سرکشی کی روایت عام ہے لیکن موجودہ بغاوت اپنی بنیادی خصوصیات اور خطرناک رجحانات کے اعتبار سے پچھلی تمام بغاوتوں سے مختلف ہے۔ یہ واقعہ تاریخ میں پہلی بار پیش آیا کہ (ہندوستانی) سپاہیوں نے اپنے انگریز افسروں کی خبر لی اور مسلمان

---

(۱) میں نے تیسرے اور چوتھے باب میں اُردو کے جدید ادب کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ کیونکہ وہ میرے موضوع سے خارج ہے بلکہ ان حالات اور رجحانات کے مرکے ہوئے نقوش نمایاں کئے ہیں جن سے ۱۸۵۷ء کے بعد کا ادب عبارت تھا جس کا سلسلہ ترقی پسند تحریک سے آملتا ہے۔ ان رجحانات کو سمجھے بغیر موجودہ ترقی پسند ادب اور تحریک کو سمجھنا ممکن نہیں ہے اس لیے صرف ان شاعروں اور ادیبوں کا ذکر آیا ہے جنھوں نے نئے رجحانات کی بنیاد ڈالی ہے۔

اور ہندو باہمی رقابت کو بھول کر اپنے مشترکہ (دشمن، بیرونی) حکمرانوں کے خلاف متحد ہو گئے اور ہندوستانیوں میں شروع ہونے والی اس بغاوت نے دہلی کے مسلمان شہنشاہ کے تخت و تاج کی حفاظت کا نعرہ اختیار کر لیا۔ یہ بغاوت برطانوی اقتدار کے خلاف عظیم ایشیائی اقوام کی بے اطمینانی کی لہر کا ایک حصہ تھی کیونکہ بنگال کی فوج کی بغاوت بلاشبہ ایرانی اور چینی لڑائیوں سے بڑا قریبی تعلق رکھتی ہے"

کارل مارکس

ادبی اور علمی تحریکیں اور نظریئے وقتی تقاضوں سے یقیناً پیدا ہوتے ہیں لیکن پچھلے تہذیبی سرمائے اور گذشتہ روایات کی بنیاد پر اپنی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔ ارتقا اور تسلسل کے اسی قانون کے مطابق ترقی پسند ادب اپنے ماضی کے جمہوری سرمائے کا جائز وارث ہے اور اس کی بہترین قدروں اور روایات کو اپنے اندر سمو کر آگے بڑھتا ہے۔

لیکن جس طرح ہر بیٹے کی شکل اپنے باپ کی شکل سے مختلف ہوتی ہے، شباہت چاہے جتنی کیوں نہ ہو، بالکل اسی طرح ہر نئی تحریک اور ہر نئی ادبی تخلیق اپنی انفرادی شکل لے کر آتی ہے اس اعتبار سے ترقی پسند ادبی تحریک سرسید، حالی، شبلی، اکبر، اقبال وغیرہ کی جمہوری روایات کا تسلسل بھی ہے اور ایک ایسی نئی تحریک بھی جس سے ہمارا ادب پہلے کبھی واقف نہیں تھا۔ ان بزرگوں کی کچھ غیر جمہوری روایات بھی ہیں جن کے ہم وارث نہیں ہیں۔

سرسید۔ حالی، شبلی، اکبر اور اقبال کا کارنامہ کیا ہے۔ ہم انھیں بڑا ادیب اور شاعر کیوں کہتے ہیں اور ہمارے موجودہ ترقی پسند ادب کا ان سے کیا رشتہ ہے؟

سب سے پہلی اور اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے شعوری طور سے ادب اور سماج کا رشتہ جوڑنے کی کوشش کی اور یہیں سے جدید اردو ادب کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کوشش

کی ابتدا سر سید، حالی اور شبلی سے ہوئی اور اقبال نے اسے آگے بڑھایا۔ میں "شعوری"
کے لفظ پر زور دینا چاہتا ہوں کیونکہ ادب کبھی سماج اور زندگی سے الگ نہیں رہا ہے۔
ہوا سے باہر کوئی سانس نہیں لے سکتا۔ ان بزرگوں سے پہلے کا ادب بھی سماج اور
زندگی سے تعلق رکھتا تھا اور اچھے اور برے رجحانات کا حامل تھا۔ ادب اگر ترقی نہیں
تو انحطاط کی نمائندگی کرتا ہے۔ زندگی کے کسی نہ کسی طبقے، سماج کے کسی نہ کسی پہلو سے
ضرور وابستہ رہتا ہے۔ ان بزرگوں نے شعوری طور سے ادب کو اپنے زمانے کی سیاسی اور
سماجی قوتوں کے ساتھ وابستہ کرنے کی کوشش کی (وہ خود کس حد تک ترقی پسند یا رجعت
پرست تھیں۔ اس کا تفصیلی جائزہ لینے کی ضرورت ہے) یہی نہیں بلکہ ان میں سے اکثر
بزرگ اپنے زمانے کی سیاسی تحریکوں کے ساتھ تھے اور ان کی رہنمائی میں بھی حصہ لے رہے
تھے اور اپنے ادب کو اس کے لیے ایک حربے کی طرح استعمال کر رہے تھے۔ سر سید کے
سارے مضامین، جو جدید اردو نثر کے پہلے نمونے ہیں، اسی مقصد کے لیے لکھے گئے ہیں؛
حالی کی شاعری میں تبدیلی اور پھر مسدس کی تخلیق اسی مقصد کے تحت ہوئی، شبلی کی شاعری،
شعر العجم اور دوسری تصنیفات اور اقبال کی پوری شاعری کے سامنے یہی مقصد تھا۔ غرض
سیاسی تحریکوں کے ساتھ وابستگی ہمارے ادبی ورثے میں آئی ہے؛ ترقی پسند ادب کی گھٹی
میں سیاست پڑی ہے۔ اس لیے آج جو لوگ ادب سے سیاست کو الگ کرنا چاہتے ہیں
وہ اپنے بزرگوں کی جمہوری ادبی روایات کے منکر ہیں اور اپنے بہترین ورثے کے دشمن
ہیں۔ اس سے ان کے دل و دماغ کے انحطاط اور ان کے فنی اور ادبی بحران کا پتہ چلتا
ہے۔ یہ نعرہ چند اشتہار باز ترقی پسند ادیبوں نے پہلی بار بلند نہیں کیا ہے کہ ادب کو
سیاست سے الگ کرنا رجعت پرستی ہے۔ یہ نعرہ ہمیں اپنے پیش رو جمہوری ادیبوں
سے ملا ہے اور یہ ہمارے علمی اور ادبی ورثے کا بہت اہم اور بیش بہا

حصہ ہے۔ (۱)

سرسید اور حالی اس نئے شعور کے ترجمان تھے جو انیسویں صدی کے ہندوستان میں پیدا ہوا تھا۔ اس شعور میں بہت سی متضاد کیفیات تھیں اور بہت الجھاؤ تھا، پھر بھی ہندوستان کی زندگی اور ادب کے لیے اس کی اہمیت بہت زیادہ تھی۔ یہ اس تبدیلی سے پیدا ہوا تھا جسے کارل مارکس نے "ایشیا کا پہلا انقلاب" کہا ہے۔ برطانوی سرمایہ داری ایک استحصالی قوت ہونے کے باوجود "تاریخ کا غیر شعوری آلۂ کار" تھی جس نے سماج کے پرانے ڈھانچے کو توڑ دیا۔ لیکن تاریخ کا آلۂ کار ہوتے ہوئے بھی وہ سب سے اہم دشمن تھی جس کے خلاف ہندوستان کی جدوجہد سب سے بڑا تاریخی فریضہ بن گئی تھی۔ سرسید نے اس تاریخی فریضے سے روگردانی کی جس کے لیے ہندوستان کے لاکھوں انسانوں نے خون بہایا اور جس کی سب سے اونچی لہر ۱۸۵۷ء کی بغاوت کی شکل میں اٹھی جسے ہمارے انگریز آقاؤں نے غدر کا نام دے دیا۔ سرسید نے انگریز حکمرانوں کی طرف "اتحاد و دوستی" کا ہاتھ بڑھایا اور ہندوستان کے قاتلوں کی جان بچائی۔ باغیوں کو نا سمجھ قرار دیا، بغاوتِ ہند کے غلط اسباب بیان کیے، اسلام کی نئی تاویل کر ڈالی اور ہندوستانیوں کو بعض نہایت حقیر لفظوں سے یاد کیا؛ ہندوؤں اور مسلمانوں کی تفریق کو تقویت پہنچائی اور انگریزوں کو الگ الگ ہندو اور مسلم فوجیں بنانے کی ترغیب دی جو بغاوت کے وقت ایک دوسرے کے خلاف استعمال کی

---

(۱) سیاست بیک وقت علم ہے اور عملی سائنس ہے۔ ایک جرمن انقلابی لیب نخٹ کے الفاظ میں "تاریخ کی تشکیل وہ تمام قوتیں (FACTORS) مل کر کرتی ہیں جو عالمِ انسانیت اور عالمِ فطرت میں کارفرما ہیں۔ تاریخ اخلاق، خیالات، جذبات اور ضروریات کی پیداوار ہے۔ سیاست نظریاتی طور سے ان کارفرما عناصر کے علم کا نام ہے جو وقت کے کرگھے پر کام کر رہے ہیں اور عملی طور سے اس عمل کا نام ہے جو اس علم سے پیدا ہوتا ہے۔" اس نظر سے دیکھا جائے تو ادب سیاست کا ایک حصہ ہے۔

کی جا سکیں: قومیت کا غلط نظریہ پیش کیا اور مسلمانوں کو ایک قوم قرار دیا جس کا منطقی تسلسل آج پاکستان پر آ کر ختم ہوا ہے لیکن نئی تعلیم کی کوششوں نے (حالانکہ وہ پوری طرح بیکار نہ رہیں)، جو بہرحال ترقی پسند اقدام تھا، سرسید کی آبرو رکھ لی۔ حالی نے بھی انگریز آقاؤں سے سمجھوتا کیا اور ان کے راج کی حمایت کی۔ ان کے انصاف اور عدل گستری کے گن گائے، اس لیے جدید ادبی تحریک کے بانی ہونے کے باوجود سیاسی رجعت پرستی کے شکار تھے اور رجعت پرستی کا شکار ہوتے ہوئے بھی سماجی اور ادبی طور سے بعض ترقی پسند پہلوؤں کے ترجمان تھے جو عقل پسندی کی شکل میں نمایاں ہوئے (۱)۔

ایک طرف تو ان کی ہمدردیاں ان جاگیرداری عناصر کے ساتھ تھیں جن کی قسمت پر تاریخ موت کی مہر لگا چکی تھی اور دوسری طرف نئی تعلیم اور سائنس کے ذریعے سے وہ ان قوتوں کو تقویت پہنچا رہے تھے جو ابھر رہے ہوتے ہندوستانی بورژوا طبقے کی پیش رو تھیں اور جاگیرداری عہد کے انحطاط، غلاظت اور تعفن کو صاف کرنا چاہتی تھیں۔

یہ نیا طبقہ تھا جو انیسویں صدی کے ہندوستان میں ابھر رہا تھا۔ یہ ابھی تک پوری طرح بورژوا نہیں بنا تھا لیکن بورژوا بننے کی تمنا ضرور رکھتا تھا۔ یہ عجیب و غریب قسم کا طبقہ تھا جس سے ہندوستان کی تاریخ پہلے کبھی واقف نہیں تھی۔ ہندوستانی تاریخ نے اشوک اور اکبر جیسے بیدار مغز بھی دیکھے تھے اور جے چند اور میر جعفر جیسے غدار بھی، لیکن یہ نیا طبقہ ان سے بالکل مختلف تھا۔ یہ ایک طرف تو اپنے انگریز آقاؤں کی خلعت

---

(۱) عام طور سے انگریزی لفظ ریشنل ازم کے لیے عقلیت کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے لیکن چونکہ وہ لفظ ذرا مشکل سے سمجھ میں آتا ہے اس لیے میں نے اسے ترک کر کے عقل پسندی کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس کا مطلب ہے ہر خیال، عقیدے، تحریک اور سماجی ادارے کو عقل کی کسوٹی پر جانچنے کا اصول۔

پروکرلستہ ہو رہا تھا اور دوسری طرف ملوں کے ساتھ مل کر ہندوستانی محنت کشوں کا خون بھی
چوسنا چاہتا تھا۔ یہ دو رنگا کردار ابتدا سے پرچھائیں کی طرح اس کے ساتھ رہا ہے ۔
چنانچہ انیسویں صدی کے آخری زمانے میں ہندوستانی سرمایہ دار برطانوی سرمایہ دار کے
زیرِ سایہ کپڑے کی صنعت اور افیون کی تجارت میں اپنے آقاؤں کا شریکِ کار تھا۔ اگر
اس سرمایے کو نچوڑا جا سکے تو اس کی رگوں سے ہندوستان کے تباہ حال کسانوں، دستکاروں
اور مزدوروں کے خون کے ساتھ ساتھ چینی کسانوں کے خون کے قطرے بھی ٹپکیں گے جن
میں افیون کا زہر بھرا ہوگا۔ وہ افیون جو ہندوستانی سرمایہ داروں نے اپنی نفع خوری کے
لیے چین بھیجی تھی ۔

انیسویں صدی کے خاتمے تک برطانوی سرمایہ داری سامراج کے دور میں داخل
ہو گئی اور ہندوستانی سرمایہ دار کی مخالفت قومی تحریک کی صورت میں منظم ہو گئی۔ ایک
طرف بیرونی سامراج کی مخالفت کا سوال تھا اور دوسری طرف اندرونی طور پر امیری اور
غریبی کی ٹکر تھی اس لیے بورژوا طبقہ پوری قوم کا ترجمان بن بیٹھا۔ چنانچہ پوری قومی تحریک
کے دور میں اس مخالفت اور سمجھوتے بازی (جو ایک ہی تصویر کے دو متضاد رخ تھے)،
پہلو بہ پہلو چلتی رہی۔ سامراج کے خلاف یہ طبقہ عوام کے ساتھ مل جاتا تھا اور عوام
کے خلاف سامراج کے ساتھ (ترقی پسندی اور رجعت پرستی کا اشتراک)۔ اس پیچیدہ عمل
نے بہت سی نظریاتی شکلیں اختیار کیں۔ یہ تضاد ہمارے بورژوا جمہوری ادب میں پوری
شدت کے ساتھ نمایاں ہوا جس کی وجہ سے وہ ادب کبھی بہت بلند سطح پر پہنچ جاتا اور
کبھی بے حد پست ہو جاتا۔

ہندوستان میں مخصوص تاریخی اسباب سے انقلابِ فرانس کی طرح جاگیرداری کے
خلاف بورژوا انقلاب نہیں ہو سکا تھا، سرمایہ داری کی نشوونما اس طرح نہیں ہوئی
تھی جس طرح انگلستان اور یورپ میں ہوئی تھی اور اپنے ساتھ بہت سے ترقی پسند پہلو لے

کر آئی تھی۔ اس لیے سر سید اور حالی کے سامنے جو سیاسی آدرش تھا وہ انگلستان کی بورژوا
جمہوریت تھی مطلب یہ ان کا آدرش انگلستان کا بورژوا ادب تھا لیکن بدقسمتی سے ہندستان
اسی "انگریزی بورژوا جمہوریت" کی غلامی میں تھا۔ اس لیے سر سید اور حالی کے یہاں تضاد
ملتا ہے۔ ایک طرف ان کی اصلاح پسندی تھی جس میں سائنس اور عقل پسندی کے ساتھ
ساتھ انگریز پرستی کی بھی آمیزش تھی اور دوسری طرف ماضی کی شاندار تصویر کشی (حالی اور
تہذیب (سر سید) مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے مونوگرام پر "تاج" اور "ہلال" آج بھی اس کی
شہادت دے رہے ہیں۔ مختصر یہ کہ یہ بزرگ سیاسی طور سے رجعت پرستی کا شکار تھے اور
اور سماجی طور سے ترقی پسند تھے۔ اس سیاسی رجعت پرستی اور سماجی ترقی پسندی کا امتزاج
ان کے ادب میں بھی ہے۔

ترقی پسندی اور رجعت پرستی کا یہ عجیب و غریب امتزاج ہی حالی کے ادب کے
پرکھنے میں سب سے بڑی مشکل پیدا کر دیتا ہے۔ وہ جاگیرداری عہد کے زوال کا ماتم کرتے
ہیں، ان قدروں کی موت پر آنسو بھی بہاتے ہیں اور اس کی گندگی اور غلاظت کے
خلاف جدوجہد بھی کرتے ہیں۔ وہ ہندوستان کی غلامی سے، جس کے تصور کو وہ مسلمانوں
کی حکومت اور سلطنت کا زوال کہہ کے محدود اور غیر جمہوری بنا دیتے ہیں، اداس بھی ہیں
اور انگریزوں کی حکومت کے وفادار بھی رہنا چاہتے ہیں: "اس امن اور آزادی، جو برٹش
حکومت کی بدولت ہم کو اس زمانے میں حاصل ہے، وہ کسی عہد اور کسی دور میں ہندوستان
کو نصیب نہیں ہوئی۔" (حالی) وہ نئی تعلیم، فلسفے اور سائنس کے ذریعے سے پرانے نظام
کو کاری ضرب بھی لگاتے ہیں اور پرانے نظام کے نمائندے یعنی لٹے ہوئے "شریف خاندانوں"
(امرا اور جاگیرداروں) کی نجات کا راستہ بھی تلاش کرتے ہیں اور وائسرائے کی کونسل اور حکومت
کے نظم و نسق میں حصہ مانگتے ہیں۔ (سر سید)

لیکن اس سارے تضاد کے باوجود جو چیز اردو ادب کے دھارے کا رُخ موڑنے

کا سبب بنی وہ ان کی عقل پسندی اور حقیقت نگاری کی کوشش تھی - سرسید اردو زبان کے پہلے انشا پرداز ہیں جنہوں نے اپنے مضامین کے ذریعے ذہنوں کو علم و سائنس کی نئی روشنی عطا کی ؛ نئے علم، فلسفے اور سائنس کا ذوق پیدا کیا ؛ جاگیرداری کی بہت سی قدریں جو اب بیکار ہو چکی تھیں ، تنقید کی ۔ اس زمانے کے سماجی بت پرستوں نے ایک لفظ "نیچری" میں سرسید کی ساری عقل پسندی کا نچوڑ پیش کر دیا ہے - یہی ان کا سب سے حاوی رجحان تھا - سرسید نے اُردو نثر کو اس قابل بنا دیا کہ وہ علمی کام کر سکے - سادگی، سلاست، متانت اور روانی کی جو ابتدا غالب کی نثر سے ہوئی سرسید نے اسے مزید ترقی دی اور اُردو نثر نگاری کی موجودہ ترقی بڑی حد تک سرسید کی رہینِ منت ہے - نئے تصورات کے ساتھ ساتھ سرسید نے اُردو زبان کے دروازے نئے الفاظ کے لیے بھی کھول دیئے -

حالی کی ادبی حیثیت سرسید سے زیادہ بلند ہے - وہ ایک عظیم ادیب اور شاعر ہیں اور بلند پایہ نقاد - ان کی سیاسی حیثیت اتنی واضح نہیں ہے جتنی سرسید کی - حالانکہ انگریزوں کی وفاداری اور کانگرس کی مخالفت میں وہ بھی سرسید کے ہمنوا ہیں - ان کی تحریروں میں انگریزوں کی وفاداری سے زیادہ سماجی ترقی کی خواہش اور حب الوطنی کا احساس ابھرتا ہے ؛

تذکرہ دہلیِ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانا ہرگز

داستاں گل کی خزاں میں نہ سنا اے بلبل
ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رلانا ہرگز

لے کے داغ آئے گا سینے پہ بہت اے سیاح
دیکھ اس شہر کے کھنڈروں میں نہ جانا ہرگز

چپے چپے پہ ہیں یاں گوہرِ یکتا تہِ خاک
دفن ہوگا نہ کہیں اتنا خزانہ ہرگز

جس کو زخموں سے حوادث کے اچھوتا سمجھیں
نظر آتا نہیں ایک ایسا گھرانا ہرگز
کبھی اے علم و ہنر گھر تھا تمہارا دلی
ہم کو بھولے ہو تو گھر بھول نہ جانا ہرگز

اے وطن، اے مری بہشت بریں
کیا ہوئے تیرے آسمان و زمیں؟
رات اور دن کا وہ سماں نہ رہا
وہ زمین اور وہ آسماں نہ رہا

شہر میں قحط کی دہائی ہے
جانِ عالم لبوں پہ آئی ہے
بچے اک گھر میں بلبلاتے ہیں
رو کے ماں باپ کو رلاتے ہیں
کوئی پھرتا ہے مانگتا در در
ہے کہیں پیٹ سے بندھا پتھر

کہتے ہیں مغرب سے جب ہوگا برآمد آفتاب
عرصۂ آفاق میں ہوگی قیامت جلوہ گر
دوستو! شاید وہ نازک وقت آپہنچا قریب
آرہی ہے روشنی مغرب سے اک اٹھتی نظر

سعد ترقی کی چلی آتی ہے موجیں مارتی
اگلے وقتوں کے نشاں کرتی ہوئی زیر وزبر
دست کاری کو مٹاتی صنعتوں کو روندتی
علم وحکمت کی پرانی بستیاں کرتی کھنڈر
ہوشیاروں کو کرشمے اپنے دکھلاتی ہوئی
غافلوں کو موت کا پیغام پہنچاتی ہوئی

آگے چل کر جب سودیشی کی تحریک ہندوستان میں بڑھنے لگی تو حالی نے اس کا خیر مقدم کیا، چنانچہ لکھتے ہیں :

اس تحریک کا اثر ملک پر ضرور ہوگا اور رفتہ رفتہ کم وبیش ہوتا جاتا ہے۔ لوگوں کو اس سرنگ کا راستہ معلوم ہوگیا ہے جس راستے سے ملک کی دولت غیر ملکوں میں کھنچی چلی جاتی ہے، مگر اس راستے کو بند کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے اور اس کے لیے جلدی کرنا نیچر سے مقابلہ کرنا ہے :

ایک دن کا کام کچھ روما کی آبادی نہیں

اگر ایک صدی میں بھی ہندوستان غیر ملکوں کی مصنوعات کا مقابلہ کرنے میں کامیاب ہوجائے تو سمجھو کہ اس کو بہت جلد کامیابی ہوئی۔

اس بھیانک سرنگ کا منہ آج بھی کھلا ہوا ہے اور ہندوستان کی دولت کھنچ کھنچ کر دوسرے ملکوں میں جارہی ہے۔ یہاں کی مصنوعات بیرونی ملکوں کی مصنوعات سے مقابلہ نہیں کر سکتیں۔

حالی کا مسدس اردو زبان کی پہلی نظم ہے جسے ہم عظیم کہہ سکتے ہیں۔ یہ حالی کا شاہکار تھا اور اس نے اردو شاعری کے دھارے کو موڑ دیا۔ باوجود اس کے اس کا خطاب مسلمانوں تک محدود ہے (اور یہی اس کی خامی ہے) اس میں ہندوستان کی فضا

ہے۔ اس میں حالی نے بے پناہ خلوص سے ہندوستان کی جاگیرداری انحطاط کی تصویر کھینچی ہے۔ حالی "اسلامی تہذیب و تمدن" کا انحطاط اور مسلمان "شریف خاندانوں" کی پستی بیان کر رہے تھے لیکن اس کی تصویر انھوں نے اتنے خلوص اور شاعرانہ دردمندی سے کھینچی کہ وہ جاگیرداری عہد کے زوال کی بڑی مکمل تصویر بن گئی۔ مسدس کی عظمت کا یہی راز ہے۔ فنی اعتبار سے مسدس میں کچھ ایسی خوبیاں ہیں جو آج بھی ترقی پسند شاعری کے لیے مشعلِ راہ بن سکتی ہیں: زبان کی سادگی، نرمی، سلاست: دور از کار تشبیہوں اور استعاروں سے پرہیز، براہ راست اندازِ بیان ایسی چیزیں ہیں جنھوں نے جاگیرداری اندازِ بیان کے تصنع کو ختم کر دیا۔

ڈاکٹر عابد حسین کے الفاظ ہیں: "بیان کی سادگی اور صفائی: زبان کی سلاست و نرمی اور گھلاوٹ حالی کا حصہ ہے۔ اردو زبان کے پودے کو علمیت بگھارنے والے اس ڈھب پر لا رہے تھے کہ اپنی زمین چھوڑ کر عربی، فارسی کے تناور درختوں کا طفیلی بن جائے۔ حالی کا یہ احسان بھی کچھ کم نہیں کہ انھوں نے اسے جڑ سے مضبوط کر کے اپنے بل پر پنپنے اور بڑھنے کے قابل کر دیا۔ ہندی کے سہل اور نرم الفاظ جو اردو میں کھپ سکتے تھے: گھریلو محاورے، جو بول چال میں رائج تھے مگر تحریر میں نہیں آتے تھے، حالی کے چھاپے سے نظم و نثر میں چلنے لگے۔ اس زبان کے اختیار کرنے میں ادبی مصلحتوں کے علاوہ جمہوریت اور مساوات کے جذبے کو بھی دخل ہے۔"

حالی نے اردو ادب کو نظم کی شکل میں ایک نئی صنفِ سخن دی۔ غزل کو جس پر مُردنی چھانے لگی تھی، اس کو بیماری سے اچھا کر کے حقیقت نگاری کا خوبصورت لباس پہنایا اور اس طرح اس کے زندہ رکھنے کا سامان کیا۔ نثر میں تنقید اور سوانح نگاری کو رواج دیا۔ زبان کو مانجا اور صاف کیا اور اپنی ساری ادبی کاوشوں کی بنیاد اس ناقابلِ انکار حقیقت پر رکھی کہ "خیال بغیر الفاظ کے نہیں پیدا ہوتا"۔ اس طرح

انھوں نے اُردو زبان کا دامن بیش بہا ادب پاروں سے بھر دیا اور ادب کے دھارے کو ریگستانوں سے نکال کر خوبصورت وادیوں اور سرسبز و شاداب میدانوں کی طرف پھیر دیا۔

شبلی بھی اس سلسلے کی ایک نہایت اہم کڑی ہیں۔ ان کا سیاسی شعور سرسید اور حالی کے شعور سے کہیں آگے ہے۔ سرسید سے ان کا سب سے بڑا اور بنیادی اختلاف سیاسی تھا۔ وہ کانگریس کے ہم نوا تھے اور انگریزوں کے دشمن۔ انھوں نے اُردو میں ایجی ٹیشنل شاعری کی بنیاد ڈالی اور تاریخ نگاری اور سوانح نگاری اور تنقید نگاری کو ترقی دی۔

جس طرح انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ابتدائی زمانے میں ہندوستانی مورخین تاریخ کے علم کو ایک حربے کی طرح استعمال کر رہے تھے اسی طرح ہمارے جمہوری ادیب ادب کو استعمال کر رہے تھے۔ یہ ایک ہتھیار تھا جس کو لے کر ہندوستانی قوم پرستی کی تحریک انگریزی سامراج کے خلاف جنگ کرنے کے لیے میدان میں اتری تھی۔ ہندوستانی مورخین ہند اور اسلامی تاریخ کا جائزہ اس نقطۂ نظر سے لے رہے تھے کہ ہم اس وقت مہذب تھے جب انگریزوں کو کچھ نہیں آتا تھا۔ گنگادھر تلک کو اس پر فخر تھا کہ ہماری تہذیب اگر مصری اور کلدانی اور یونانی تہذیب سے پرانی نہیں تو ان کی ہم عمر ضرور ہے۔ امیر علی کو اس پر ناز تھا کہ عرب کے سائنس دان یورپ کی جدید سائنس کے پیش رو تھے۔ ("صحرانشینوں کی مختصر تاریخ" انگریزی، "اسلام کی روح" انگریزی — از امیر علی) "ان حقائق کی صف آرائی ایک جنگی فوج کی طرح کی جا رہی تھی تاکہ دشمن کو شکست دی جا سکے، لیکن ان سپاہیوں کے ساتھ بہت کچھ خرافات کی بھی آمیزش تھی جس سے تاریخ کی ! قدریں پیدا ہو رہی تھیں اسی طرح ہندوستانی قوم پرست اپنے انگریز آقاؤں کے سامنے اپنے احساسِ کمتری کو کم کرنا چاہتے تھے اور غیور اور سربلند رہنا چاہتے تھے۔ ماضی کی عظمت کا ذکر یہ ثابت کرنے کے لیے تھا

کہ آج ہم غلام ہو گئے ہیں تو کیا لیکن ہمارا ماضی شاندار تھا اور ہم اپنے مستقبل کو ہاتھ میں لے سکتے ہیں اور اس کو سنوارنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس ماضی پرستی کا بھی سیاسی مقصد تھا لیکن اس سے مذہبی تنگ نظری اور تضاد کا پیدا ہونا ناگزیر تھا کیونکہ ماضی دوبارہ زندہ نہیں ہو سکتا تھا۔ وقت اسے ہمیشہ کے لیے دفن کر چکا تھا۔

حالی کی طرح شبلی نے بھی اسلامی عہد کی روایات سے انسپریشن لینے کی کوشش کی۔ یہ "الفاروق" اور "شعر العجم" میں نمایاں ہے۔

حالی اور شبلی کا بہت بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار ادب اور تنقید کی بنیاد مادی حالات پر رکھی۔ انھوں نے بتایا کہ ادب مادی حالات کے مطابق اپنا چولا بدلتا ہے اور مواد اور ہیئت دونوں میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ شبلی نے تو تشبیہوں اور استعاروں کی تبدیلی کے بھی مادی اسباب دریافت کرنے کی کوشش کی (شعر العجم جلد چہارم) اس اعتبار سے حالی کا "مقدمۂ شعر و شاعری" اور شبلی کی "شعر العجم" بہت بڑے کارنامے ہیں اور ابھی تک اردو تنقید کی کوئی کتاب ان سے آگے بڑھنا تو درکنار ان کے قریب بھی نہیں آ سکی ہے۔

ایک مثال: پروفیسر براؤن شبلی کے ہم عصر تھے۔ انھوں نے اپنی ضخیم کتاب "ایران کی ادبی تاریخ" (انگریزی) میں فردوسی کو جس طرح پیش کیا ہے وہ اس سے بالکل مختلف ہے جس طرح شبلی نے "شعر العجم" میں فردوسی کو پیش کیا ہے۔ براؤن ملک سامراجی ملک (انگلستان) کے بورژوا طبقہ کا نمائندہ ہے (۱) جہاں سرمایہ داری تہذیب اور ادب

---

(۱) اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ براؤن خود سامراج کا حامی اور رجعت پرست تھا بلکہ صرف یہ کہ اس کے ملک کے سماجی حالات نے اس کی فکر اور نقطۂ نگاہ پر اثر ڈالا اور اس کے جمالیاتی تصور کو متاثر کیا۔ ورنہ حقیقتاً براؤن جمہوریت پرست اور ایران کا دوست تھا (طبع ثانی)

انحطاط کی منزلوں میں داخل ہو چکے ہیں ۔ اس لیے فردوسی کی بلند آہنگ شاعری حقیقت بیانی اور اس کی باغیانہ خصوصیت براؤن کو گراں گزرتی ہیں علاوہ فردوسی کو اتنا بڑا شاعر ماننے کو تیار نہیں جتنا ایرانی سمجھتے ہیں۔ لیکن شبلی ایک محکوم ملک کے ایک جمہوری نقاد ہیں اور اس طبقے سے وابستہ ہیں جو ابھرتی ہوئی قومی تحریکِ آزادی کے لیے بیرونی انگریزی ہے اور سامراج کے خلاف جدوجہد کے لئے تیار ہو رہا ہے۔ اس لیے شبلی کی انگلیاں فردوسی کی شاعری کی نبضوں کو پہچان لیتی ہیں۔ شبلی نے فردوسی کی شاعری میں حبِ وطن، شجاعت، بغاوت اور جوش و خروش کے پہلوؤں کو ابھارا ہے اور حقیقت میں یہی فردوسی کی عظمت کا راز ہے۔ باوجود اس کے کہ فردوسی عرب اقتدار کا دشمن ہے اور ایران کے عرب حکمرانوں کو "مار خور، اہرمن چہرگاں" کے لفظوں سے یاد کرتا ہے اور شاہنامہ ایرانیوں کی اس تحریکِ آزادی کا ایک حربہ ہے جو ایران میں عرب اقتدار کو ختم کرنے کے لیے منظم ہو رہی تھی۔ پھر بھی شبلی فردوسی کے قصیدے پڑھتے ہیں اور اس کی عظمت کے سامنے کسی اور شاعر کو خاطر میں نہیں لاتے۔ شبلی نے اس پر بہت تحقیق سے کام کیا کہ فردوسی نے شاہنامہ محمود غزنوی کے لیے نہیں لکھا تھا اور یہ بھی بتایا کہ شاہنامہ محض ایرانی بادشاہوں کی داستان نہیں ہے۔

اگر شبلی نے آزادی کے جذبے سے سرشار ہو کر اور مادی بنیادوں پر ادب کا جائزہ نہ لیا ہوتا تو فردوسی کی اتنی شاندار تصویر ہرگز پیش نہیں کی جا سکتی تھی۔ چونکہ شبلی عملی طور سے قومی تحریکِ آزادی میں شامل تھے اور سیاسی شاعری بھی کر رہے تھے اس لیے انھوں نے ماضی کے اسلحہ خانے سے اپنے لیے اور آنے والی نسلوں کے لیے صحیح ہتھیاروں کے انتخاب میں غلطی نہیں کی اور ایران کی ایک ہزار برس کی اپنی تاریخ سے فردوسی کو چن لیا۔ شبلی کی ناقدانہ عظمت کے لیے اتنا ہی کافی ہے۔

اس سلسلے میں ترقی پسند نقادوں کو بہت کچھ کام کرنا ہے اور ماضی کے

ہماری پتھروں کے نیچے سے ان سرچشموں کو ڈھونڈ نکالتا ہے جن سے صدیوں تک ہماری کشتِ ادب کی آبیاری ہوتی ہے۔ لیکن یہ کام اس وقت تک انجام نہیں دیا جا سکتا جب تک اپنے پیش رو جمہوری ادیبوں کو اچھی طرح نہ سمجھا جائے: اور اوپر چڑھنے کے لیے ہمیشہ سب سے نیچی سیڑھی سے ابتدا کرنی پڑتی ہے۔

اس طرح یہ بزرگ (سرسید، حالی، شبلی اور اکبر) باوجود اپنے تمام تضادات اور الجھاؤوں کے اردو میں جمہوری شعر و ادب اور جمہوری تنقید کے بانی ہیں جس کا براہِ راست تعلق ہماری تحریکِ آزادی کے ترقی پسند پہلوؤں سے ہے۔

اقبال کی شاعری میں سرسید، حالی، شبلی اور اکبر کی روایات کا امتزاج ہے لیکن علم و فن کی زیادہ بلند سطح پر۔ جو رجحانات ان کے یہاں دبے دبے تھے وہ اقبال کے یہاں پوری شدت سے ابھرتے ہیں، جو خاکے نامکمل تھے اقبال کے ہاتھوں ان میں رنگ بھرا جاتا ہے۔ اقبال مکالے، برک، کارلائل وغیرہ سے گزر کر ہیگل، نطشے اور برگساں تک پہنچ گئے۔ بعض تصورات اقبال نے ڈارون، مارکس اور لینن سے بھی مستعار لیے اور انہیں اپنے مخصوص تصورات کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ اصلاح پسندی اور ماضی پرستی دونوں رجحانات اقبال کے یہاں بہت واضح ہیں۔ پھر بھی اقبال کی شاعری کیفیاتی اعتبار سے ان سب کی ادبی تخلیقات سے الگ ہے۔ وہ ایک نئے دور کی شاعری ہے، نئی آرزوؤں اور تمناؤں سے سرشار، پُرامید اور حوصلہ مند، متحرک، مترنم اور رقصاں

ابھی تک اردو زبان نے اقبال سے بڑا شاعر پیدا نہیں کیا ہے۔ وہ ہمہ گیری اور وسعت ابھی کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی جو اقبال کی شاعری۔

یہ قومی تحریکِ آزادی کے ابتدائی ابال کا زمانہ تھا جو اپنے سارے تضاد کے ساتھ اقبال کی شاعری میں ڈھل گیا۔

یہ شاعری تقریباً نصف صدی کے عرصے میں پھیلی ہوئی ہے اور اس

کی شاید ہی کوئی ایسی سیاسی اور سماجی تحریک ہو۔ جس کا عکس اس کے آئینے میں نہ آتا ہو۔ اقبال کے نزدیک وہ شاعری مہمل اور بے معنی ہے جو کوئی پیام لے کر نہ آتی ہو۔ اقبال کا پیام بڑا تھا لیکن اپنے عہد کے المیادوں سے آزاد نہ ہو سکا اس لیے اس شاعری میں زندگی بخش رجحانات زہریلے رجحانات کے ساتھ اس طرح پیوست ہو گئے ہیں جیسے دودھ میں پانی ملا دیا گیا ہو یا پانی میں رنگ گھول دیا گیا ہو۔ ایک خوبصورت کپڑے کے تانے بانے کی طرح جس میں ریشم اور سوت کے تار ایک ساتھ بن دیئے گئے ہوں، اقبال کی شاعری میں دونوں قسم کے رجحانات آپس میں گتھے ہوتے ہیں اور یہ اندیشہ ہمیشہ رہتا ہے کہ تجزیہ کرتے وقت ریشم کے تار کے ساتھ سوت کا بھی کوئی تار نہ کھنچ آئے۔

اقبال کی شاعری کی ابتداء حب وطن اور سامراج دشمنی کے جذبے سے ہوتی ہے اور یہ جذبہ آخر وقت تک باقی رہتا ہے جس پر "ضرب کلیم" اور "ارمغان حجاز" گواہ ہیں۔ ہندوستان میں جو قومی آزادی کی لہر اونچی اٹھ رہی تھی اور ہندوستانی بورژوا طبقے میں جو خود شناسی اور خود نگری پیدا ہو رہی تھی وہ فلسفۂ خودی کی شکل میں ڈھلنے لگی (ابھی تک ہندوستان کے اہل علم صرف بورژوا اور چھوٹے بورژوا ہی کی نمائندگی کرتے تھے۔ یہ پہلی جنگ سے پہلے کا زمانہ تھا۔ جب قومی تحریک صرف درمیانی طبقے تک محدود تھی اور کسان اور مزدور اس کے حلقے میں نہیں آئے تھے۔ ان کی بیداری اور تنظیم ۱۹۲۰ء کے بعد کی چیز ہے حالانکہ بیداری کی ابتداء ہو چکی تھی جس کا ثبوت بمبئی کے مزدوروں نے ۱۹۰۸ء میں دے دیا تھا اور جس کا ذکر لینن نے کیا ہے

خودی کی بنیاد عینیت کے فلسفے اور ہیگل کی جدلیت پر ہے جس کو اقبال نے اسلامی فلسفے اور روایات سے تقویت پہنچائی۔ اس کی ابتدا اس سوال سے ہوتی ہے کہ وہ روشن نقطہ جسے شعور کہتے ہیں، کیا ہے؟ (شعور میں آزادی کا احساس بھی شامل ہے)، ظاہر ہے کہ اقبال نے اپنے اس سوال کا جواب علمی اور منطقی طریقے سے نہیں دیا کہ

شعور مادے کی ایک ترقی یافتہ شکل یعنی انسانی ذہن کی ایک خاصیت ہے اور یہ جوہر انسان نے صدیوں کی محنت اور کشمکش کے ذریعے سے حاصل کیا ہے اور اس کا تاریخی وجود ہوتا ہے اور یہ زمان و مکان کے قیود سے آزاد نہیں ہے اور اس کا تجسس، فکر اور مجرد فلسفے کے بجائے مظاہر کے سلسلۂ عمل اور طبیعی علوم کے ذریعے سے کرنا چاہیے یہ مسئلہ صرف سائنس حل کر سکتی ہے اور اس کا جواب صرف طبیعی علوم دے سکتے ہیں کہ شعور کیا ہے اور کیسے پیدا ہوتا ہے؟ اس منزل پر پہنچ کر فلسفہ سائنس بن جاتا ہے اور اس کا اپنا علیحدہ وجود ختم ہو جاتا ہے۔ اس لیے اقبال نے شعور کو ایک خیالی اور روحانی وجود دے دیا۔ خودی اپنی ضد خود پیدا کرتی ہے اور ان دونوں کے ٹکراؤ کے ذریعے سے ارتقا ہوتا ہے (غیر خود" کے حدود میں سرمایہ داری اور سامراج بھی شامل ہیں۔ اس طرح سرمایہ داری شہنشاہیت اور ہندوستان کے جذبۂ آزادی کا ٹکراؤ بھی "خود" اور "غیر خود" کا ٹکراؤ بن جاتا ہے۔

لیکن یہ حیثیت تو ظاہر ہے اس میں ایک طرح کی مادیت کی بھی آمیزش ہے حالانکہ اقبال مادیت کے دشمن ہیں۔ خودی اپنی تحدیت اس عالم آب و گل میں موجود عناصر کو فتح کر کے کرتی ہے اور ارتقا کی اس منزل سے گزرنے کے لیے اقبال نے دنیا کے مادی وجود کو ایک حقیقت کی طرح تسلیم کیا ہے۔ اس لیے دنیا سے گریز کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ پانی سے بجلی، ستاروں سے روشنی اور زمین سے زندگی اور دولت حاصل کرنا خودی کا حق ہے (عمل اور جدوجہد کا فلسفہ)۔ لیکن اس خودی کی جولانگاہ "زیر آسماں" ہی نہیں بلکہ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں [illegible] پھر مابعد الطبیعات کی دنیا میں کھو جاتی ہے (خودی) کا یہ پودا [illegible] فلسفے کی [illegible] بن جاتا ہے۔ [illegible] کہ [illegible] اور مابعد الطبیعاتی تصورات کے اقبال کا فلسفہ [illegible]

تفکر اور مکتبی فلسفہ کی شکل کبھی نہیں اختیار کر سکتا۔ عمل بہترین تفکر ہے۔"
(ACTION IS THE BEST CONTEMPLATION) اور شعر کے قالب میں ڈھل جانے کے بعد وہ ایک بار بڑے بڑے منکروں اور کافروں کو اپنی رو میں بہائے جاتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھ لینے کے بعد اس تضاد کے سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں رہ جاتی کہ اقبال ایک طرف تو انقلابِ روس کا خیر مقدم کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا
آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک
توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریِ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

اور دوسری طرف یہ اشارہ فرماتے ہیں:

تو ہے، تجھے جو کچھ نظر آتا ہے نہیں ہے

پہلی قسم کے اشعار سے اقبال کو ترقی پسند اور دوسری قسم سے رجعت پرست ثابت کرنا بہت آسان ہے، لیکن یہ غلط طریقہ ہے جس کے بعض ترقی پسند معترضین شکار ہوئے ہیں، جن میں میں خود بھی شامل ہوں۔

اقبال کے صحیح مقام کو سمجھنے کے لیے ان دونوں قسم کے اشعار کے ساتھ اس قسم کے اشعار پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے۔

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں؟
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

اگر نہ سہل ہوں تجھ پر زمیں کے ہنگامے
بری ہے مستیٔ اندیشہ ہائے افلاکی

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

اقبال نے ایک بڑے فن کار کی طرح اس خودی کی روح کو کائنات کے ذرے ذرے میں پھونک دیا۔ چاند، سورج، ستارے، دریا، پہاڑ، پھول، ہوائیں، سمندر، بیاباں، چڑیاں، جانور، انسان، سب اس جذبے سے سرشار ہیں۔ رائی زورِ خودی سے پربت بن رہا ہے۔ بلبل ذوقِ نوا سے منقار حاصل کر رہی ہے۔ انسان کائنات پر حکمرانی کر رہا ہے۔ خودی کمزور ہے تو قطرہ ہے، مضبوط ہے تو ہیرا۔ قطرۂ شبنم سے چڑیاں پیاس بجھاتی ہیں، ہیرے کی کنی کو کوئی نہیں نگل سکتا۔

یہ انتہائی مہلک ہتھیاروں سے مسلح سامراج کے مقابلے میں ایک محکوم قوم کی ابھرتی ہوئی تحریکِ آزادی کی داخلی اور جذباتی طور سے اپنے آپ کو مضبوط بنانے کی کوشش ہے جیسا کہ کاڈویل نے کہا ہے: "اوزار ہاتھوں کو نئے کاموں کے لیے تیار کرتے ہیں۔۔۔۔ شاعری دل کو نئے مقاصد کے لیے تیار کرتی ہے۔" یہ نکتہ بہت اہم ہے۔ اگر کسی نے ماحول اور سماجی حالات سے الگ ہو کر اس خودی کا صرف تصوراتی تجزیہ شروع کیا تو اقبال کا تو کچھ نہیں بگڑے گا خود نقاد بھٹک جائے گا اور اپنی منطق کی بھول بھلیوں میں گم ہو جائے گا۔

اس منزل پر پہنچ کر اقبال کی شاعری بے انتہا حسین اور پرزور ہو جاتی ہے۔ یہ حُسن اور زور اردو شاعری میں پہلے نہیں تھا۔ اس میں سیلاب کا بہاؤ اور آبشاروں کی روانی آجاتی ہے۔ اس کے سامنے کوئی منزل، منزل نہیں، کوئی حد، حد نہیں۔ بے قراری اور تڑپ، آگے بڑھ جانے کا بے پناہ جذبہ۔ جب کسی حسین چہرے پر نظر پڑتی ہے تو دل اس سے بھی زیادہ خوبصورت محبوب کے لیے تڑپ اٹھتا ہے۔ شرر سے ستارے، ستاروں سے آفتاب۔ "فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی۔" سکون اور قرار موت کا

دوسرا نام ہے۔

اقبال تغیر کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ اب تغیر آسمان کی گردش اور تقدیر کا چکر نہیں بلکہ سماجی تبدیلی اور قومی آزادی کا نام ہے۔ اور اقبال کی شاعری کا سینہ رجائیت سے پھول جاتا ہے۔ یہ صرف موضوع کی حد تک نہیں، بلکہ ہیئت میں بھی بلا کا جادو اور بیان میں بھی بلا کا جادو اور بیان میں بھی تیز رفتاری پیدا ہو جاتی ہے۔ پرانی بحریں جنہیں فارسی اور اردو کے اساتذہ استعمال کر چکے ہیں، اقبال کی شاعری میں نیا ترنم اختیار کر لیتی ہیں؛ جیسے شاعر کے لمس نے ان کے اندر کوئی کیمیاوی تبدیلی پیدا کر دی ہو۔ (یہیں سے حفیظ جالندھری کی گیت نما غزلوں کے لیے راستے کھلتے ہیں۔) یہ حسن موضوع سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا؛ یہ معنوی حسن کی ہیئتی شکل اور داخلی خوبیوں کا خارجی روپ ہے۔

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

یہ خودی معمولی چیز نہیں، یہ کائنات کی روح و دل ہے۔ ساری دنیا اس کی ہے۔ اقبال اس کے سامنے خدا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے (یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ)۔ اقبال نے اس خودی کو "مردِ قلندر" اور "شاہین" کا پیکرِ محسوس دیا ہے اور ابھرتی ہوئی تحریکِ آزادی کی ساری خصوصیات اس کے اندر بھر دی ہیں۔ لیکن انقلابی طبقے سے علیحدگی کی وجہ سے، جو ۱۹۲۰ء کے بعد سے تحریکِ آزادی کا سب سے اہم حصہ بن گیا تھا، یہ دونوں علامتیں ابھرتے ہوئے بورژوا کی خصوصیات سے پاک نہیں رہ سکیں۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ ان دونوں علامتوں کی تخلیق کے لیے اقبال نے ماضی کے کتنے تصورات اور اسلامی فلسفے سے کتنے نکات مستعار لیے، کیونکہ بننے سے پرانے تصورات بھی نئے پیکر میں آکر نئے ہو جاتے ہیں۔ اور قلندر اور شاہین دونوں اقبال

کے عہد اور زمانے کے ساتھ وابستہ ہیں لیکن یہ بات ضرور اہم ہے کہ فلسفۂ خودی کی تکمیل اقبال نے ۱۹۱۲ء تک کر لی تھی لیکن شاہین کی علامت ۱۹۲۰ء کے بعد ابھرتی ہے۔ (اس کے خدوخال پہلے سے موجود تھے) جب ایک طرف تو قومی تحریکِ آزادی میں بڑے زور کا ابال آ رہا تھا اور دوسری طرف ہندوستانی بورژوا کی خود اعتمادی بڑھ رہی تھی جو برطانوی سرمایہ دار کو ہٹا کر خود اختیارات حاصل کرنا چاہتا تھا یا ان سے حصہ بٹانے کی فکر میں تھا۔ (شاعرانہ علامت میں ڈھل جانے کے بعد یہ نکتہ بے معنی ہو جاتا ہے کہ اقبال کا شاہین ہندو ہے یا مسلمان؟ یہی وجہ ہے کہ اقبال کا شاہین بہادر بھی ہے اور خونخوار بھی، درویش بھی ہے اور بگلا بھگت بھی۔

حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ

اقبال کی درویشی "بے دولتِ پرویز" ناپختہ رہتی ہے

اقبال نے اپنے اس شاہین کو تیمور، ابدالی، نپولین اور مسولینی کی شکل میں دیکھا تھا اور اقبال کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسے ہی خودی سے سرشار افراد کے اشاروں پر چلتی ہے اور فوق البشر کی تلاش میں ہے۔ یہ انفرادیت پرستی اور ہیرو پرستی کا ٹھوس بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ ڈکٹیٹر کا روپ دھار لیتا ہے اور یہ ڈکٹیٹر (شاہین) جب ابی سینیا میں "حمام و کبوتر" کے شکار کے لیے نہیں بلکہ لہو گرم رکھنے کا بہانہ ڈھونڈنے کے لیے جاتا ہے تو اقبال کا انسان دوست دل تڑپ اٹھتا ہے۔

(جنگ، لہو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے" مسولینی)

یہ اقبال کا مستقل تضاد ہے کہ وہ اپنی شاعری میں جس حسین و جمیل دنیا کی تشکیل

کرنا چاہتے ہیں ان کا فلسفہ اس دنیا کے تباہ کرنے والے افراد کی پیدائش میں مدد کرتا ہے، اس لیے اقبال کی شاعرانہ شخصیت کو ان کی فلسفیانہ شخصیت سے الگ کرکے یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ شاعر بڑے ہیں اور فلسفی چھوٹے۔

اب چند الفاظ اقبال کی ماضی پرستی اور اشتراکیت کے متعلق جسے بعض لوگ (مثلاً: عزیز احمد) اسلامی اشتراکیت کا بے معنی نام دیتے ہیں۔

ماضی پرستی اور مذہبی احیا کے تصورات اقبال کو گذشتہ عہد سے ورثے میں ملے تھے۔ ہندستان میں سرمایہ داری کی معمولی ترقی اور بورژوا انقلاب نہ ہونے کی وجہ سے مذہب (کلیسا) اور سیاست (ریاست) الگ الگ نہیں ہوئے تھے اور انگریز سامراج نے اس جاگیرداری دور کی یادگار کو بڑی چالاکی سے استعمال کیا، اپنی مخالف ہندستانی بورژوازی کو ہندو اور مسلمان میں تقسیم کرکے۔ اس جاگیرداری دور کے ملبے سے انھوں نے وہ عمارت بنائی جس کا نام ہے: "پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو۔" اٹھارویں اور انیسویں صدی میں جو جاگیرداری عناصر انگریزوں کے خلاف ابھرے ان میں علماء بھی اپنے مذہبی احیاء کے تصورات کے ساتھ شامل تھے۔ بلکہ رہنمائی میں بھی حصہ لے رہے تھے۔ بہت سے علماء کسانوں کی بغاوت کے بھی رہنما تھے۔ جو "وہابی تحریک" کے نام سے مشہور ہوئی۔ اسی لیے مذہبی احیاء کی تحریک انگریز دشمنی کے ساتھ وابستہ ہو گئی۔ اصلاحی تحریک کے پیش رو سرسید، حالی اور شبلی نے بھی مذہب کی آمیزش باقی رکھی، وہ خواہ تاویلوں کی شکل میں ہو خواہ جمہوری روایات کو زندہ کرنے کی کوشش میں۔ یہ سارے کا سارا ورثہ اقبال کے حصہ میں آیا۔

برطانوی سامراج اور انگریزی سرمایہ داری کا بھیانک پن سرسید اور حالی کی نگاہوں سے اوجھل رہا لیکن اقبال کی نگاہوں سے پوشیدہ نہیں رہ سکا اور انھوں نے اس پر بھرپور حملہ کیا۔ سامراج کے دشمن، سرمایہ داری کے نقاد کی حیثیت سے اقبال کی

شاعری کا درجہ بہت بلند ہے۔ یہ حقیقت کسی حالت میں بھی فراموش نہیں کی جا سکتی کہ ۱۹۰۷ء ہی میں اقبال نے اس نظام کی آنے والی موت کا اعلان کر دیا تھا۔

دیارِ مغرب کے رہنے والو، خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

لیکن وہ جس تحریک اور جس شعور کی نمائندگی کرتے تھے وہ ملک کو اسی سرمایہ داری کی طرف لیے جا رہا تھا کیونکہ لازمی طور سے یہ ہندوستان کے سماج کا اگلا قدم تھا۔ مگر یہ ترقی بھی آزادانہ طور سے نہیں ہو رہی تھی کیونکہ ہندوستان کے سرمایہ دار بیرونی سامراجی ڈھانچے کو توڑنے کے بجائے اس کے اندر رہ کر اصلاحات کا مطالبہ کر کے اپنے لیے جگہ بنانا چاہتے تھے۔ اس سیاسی اور معاشی سمجھوتے بازی کا اثر تہذیبی جدوجہد پر پڑنا بھی لازم تھا جس نے جاگیرداری کے دور کے رجعت پرست نظریات اور فکری احساس کی نئی تاویلوں اور احیاء کی شکل اختیار کی۔ ان تاویلوں میں جدید مغربی نظریات کمزور ہو گئے ہوئے تھے، چنانچہ ہندوؤں نے اپنا فلسفۂ عمل گیتا سے حاصل کیا اور ویدانت کے فلسفے کے ذریعے سے اتحاد قائم کرنے کی کوشش کی۔ مسلمان بھی ان کے دوش بدوش تھے جنہوں نے اسلامی تاریخ اور قرآن مجید کی نئی تاویلیں کر ڈالیں (سرسید، امیر علی، اقبال وغیرہ) جس سے اسلامی ملت کے ایک قوم ہونے کا تصور پیدا ہوا۔ ان لوگوں نے مذہب کو ذرہ بکتر کی طرح استعمال کیا۔ ان کا خیال تھا کہ جو چیز سرمایہ داری کو باقی رکھتے ہوئے سرمایہ داری کی لعنتوں سے نجات دلا سکتی ہے وہ مذہب ہے حالانکہ سرمایہ داری وہ لعنت ہے کہ جس چیز کو چھو لے اس سے کوڑھ ٹپکنے لگے۔

اس عہد کے تقریباً تمام بورژوا رہنما اور مفکرین اس کے شکار تھے۔ بال

گنگادھر تلک ایسا سیاسی انتہا پسند اور سامراج دشمن بھی اس مرض میں مبتلا تھا۔ گاندھی جی نے بھی اس کو باقی رکھا اور کانگریس پر بھی ہمیشہ اس کے اثرات رہے۔ ہندوستانی قومی تحریک کی اور بہت سی خامیوں اور لیڈرشپ کی کمزوریوں کے ساتھ ساتھ یہ بھی ایک بہت بڑی لعنت ہے جس کی آخری شکل ہندوستان اور پاکستان کی مذہبی بنیادوں پر تقسیم ہے۔ (۱)

یہی وجہ ہے کہ اقبال کی سامراج دشمنی اور احیائیت ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے معاشی اور سیاسی سوال کو ایک اخلاقی مسئلے میں تبدیل کر دیا جس کی وجہ سے یہ سوال حل ہونے کے بجائے اور الجھ گیا۔ وہ اس نتیجے پر جا پہنچا کہ سامراج اور سرمایہ داری سب مادیت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں اس لیے ان کا علاج روحانیت ہے۔

اقبال کو ایک حساس شاعر اور بڑے فن کار کی طرح سامراج اور سرمایہ داری سے شدید نفرت تھی، لیکن سامنے کوئی تعمیری راستہ نظر نہیں آرہا تھا اس لیے وہ ماضی کی طرف پلٹ رہے تھے۔ اس کا اعتراف اقبال نے شروع میں اس طرح کیا: "دیکھتا ہوں دوش کے آئینہ میں فردا کو میں"۔ اور آخر میں صاف صاف الفاظ میں کہہ دیا:

از زمانِ خود پشیماں می شوم — در قرونِ رفتہ پنہاں می شوم

یہ دراصل ایک طرح کی روپوشی تھی۔

---

(۱) اس کا اعتراف پنڈت جواہر لال نہرو نے بھی کیا ہے لیکن ذرا مختلف الفاظ میں

"... yet Indian Nationalism was dominated by Hinduised look, so a conflict arose in the Muslim mind." "Discovery of India", Signet Press Calcutta, Page: 804)

جب ۱۹۱۷ میں انقلاب روس ہوا اور دنیا کے ایک چھوٹے حصّے میں مزدور طبقے نے سامراج اور سرمایہ داری کا تختہ الٹ دیا تو اقبال نے آنکھیں کھول کر اس نئی روشنی کو دیکھا جس کے دور کا آغاز مشرق و مغرب میں ہو رہا تھا اور "بطنِ گیتی" سے آفتابِ تازہ کی پیدائش کی بشارت دی۔ اقبال ہندوستان کے ان پہلے دو تین شاعروں میں ہیں جنھوں نے انقلاب روس کا خیر مقدم کیا۔ پہلی بار اقبال کی شاعری میں انقلاب کا لفظ سیاسی اور سماجی تبدیلی کے معنوں میں آیا اور مزدور اور سرمایہ دار کے تضاد کا اظہار ہوا اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا تضاد، کھائے کیوں مزدور کی محنت کا پھل سرمایہ دار؟) اقبال نے ان تصورات کو لے کر ان میں بھی روحانیت شامل کر دی ہے جس کا اظہار ان کی نظم "لینن خدا کے حضور میں" اور دوسری نظموں میں ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال انقلاب کی بھی دعوت دیتے ہیں۔

خواجہ از خونِ رگِ مزدور سازد لعلِ ناب

از جفائے دہ خدایاں کشتِ دہقاناں خراب

انقلاب اے انقلاب) اور انقلاب سے گھبراتے بھی ہیں،

(زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں آجائے

طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی)؛ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ مارکس اور لینن کی تعلیمات میں سچائی ہے اور یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ ان میں روحانیت کی کمی ہے (۱)، وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ہندو مسلم نفاق کی آگ کو انگریز سامراجی

---

(۱) آخر آخر میں اقبال اشتراکیت کی طرف زیادہ مائل ہونے لگے تھے اور اشتراکی روس کی ترقی سے متاثر ہو رہے تھے جیسا کہ پتا ان کی بعض نظموں سے لگتا ہے "ڈیلے سو نہیں روس کی بیگرمی گفتار" انہوں نے ۱۹۳۴ء میں علی گڈھ میں سبط حسن سے بھی اشتراکیت کے حق میں کچھ کہا تھا (باقی بر صفحہ ۱۲۴)

ہو اوسے رہے ہیں ؟ تا فرنگی قومے از مغرب زمیں

ثالث آمد در نزاع کفر و دیں

کس نداند جلوہ آب از سراب

انقلاب اے انقلاب اے انقلاب ؟ اور اپنے مذہبی مطالبات سے اس

آگ پر تیل بھی چھڑکتے ہیں۔ (مذہبی بنیاد پر ہندوستان کی تقسیم کا مطالبہ۔ ولفرڈ اسمتھ نے اپنی انگریزی کتاب "ہندوستان میں جدید اسلام" میں لکھا ہے کہ اقبال بعد میں مطالبۂ پاکستان کے حامی نہیں رہ گئے تھے، بہرحال یہ نکتہ اس اعتبار سے اہم نہیں رہ جاتا کہ آگ پر تیل چھڑکا جا چکا تھا اور شعلے کافی بلند ہو چکے تھے۔)

یہی وجہ تھی کہ ۱۹۲۰ء کے بعد جب مزدور اور کسان قومی تحریک میں آ گئے اور اس کے کردار میں انقلابی تبدیلی پیدا کرنے لگے، تو، اقبال اپنی شاعری کو ان نئے طبقات کے ساتھ وابستہ نہ کر سکے۔ انھوں نے ان سے ہمدردی ضرور کی لیکن ایک بہت بلند سطح پر بیٹھ کر۔ انھوں نے انسان دوستی کا رویہ اختیار کیا لیکن ان سے گھل مل نہیں سکے، اور اور ان کے انقلابی کردار کو نہیں سمجھ سکے۔

اسی دوران میں انھوں نے برطانوی حکومت سے "سر" کا خطاب بھی قبول کر لیا جس پر غالباً ظفر علی خاں والے نے یہ طعنہ دیا: "سرکار کی دہلیز پہ سر ہو گئے اقبال۔"

(بقیہ صفحہ ۱۲۳) پنڈت جواہر لال نہرو نے بھی یہ لکھا ہے:

"During his last years Iqbal turned more and more towards Socialism. The great progress that Soviet Russia had made attracted him. Even his poetry took a different turn. (Discovery of India, Page: 305)

(۱) یہ عبدالمجید سالک کی نظم کا مصرع ہے جو انھوں نے اقبال کے "سر" کا خطاب قبول کرنے پر زمیندار میں لکھی تھی (حاشیہ)

اس کے بعد سے ان کی عقل دشمنی، ماضی پرستی اور احیائیت بڑھتی گئی اور مجاز کے الفاظ میں:

ہمارے شاعرِ مشرق کی گردن
غلافِ بندگی سے جھک گئی ہے
...
یہ بلبل آج شاہیں بن گئی ہے
ندی میں اب نہ طوفاں ہیں نہ لہریں
بہت گہری سہی ٹھہری ہوئی ہے

(۱۹۴۳ کی ایک غیر مطبوعہ نظم)

اس تضاد کی وجہ سے کہیں اقبال کی شاعری انتہائی بلند، حسین اور پُر شکوہ ہو گئی ہے اور کہیں بےحد انتہا پست۔ سب سے زیادہ ناقابلِ برداشت حصّہ وہ ہے جہاں اقبال نے عورت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور جہاں انھوں نے عوام کو "دو صد خر" سے تعبیر کیا ہے اور اپنے فلسفے کی لپیٹ میں ساری مادی ترقیوں، علوم، عقل اور سائنس کو لیا ہے اور فرقہ پرستی کو ابھارا ہے۔

لیکن ہم صرف تضاد کا سیاسی اور سماجی تجزیہ کر کے بات ختم نہیں کر سکتے۔ یہ پوری قومی تحریک کا تضاد تھا اور ہم قومی تحریک کو مجموعی حیثیت سے رجعت پرست اور جمہور دشمن تحریک نہیں سمجھتے اور نہ اقبال کی شاعری کے بارے میں یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس تضاد اور بہت سے کمزور پہلوؤں کے باوجود اقبال کی شاعری کی عظمت کا راز کیا ہے، وہ کون سا جادو ہے جس کا اثر آج بھی اُردو شاعری پر موجود ہے، وہ کون سے عناصر ہیں جو ہمارا صحت مند ورثہ ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ درویشی اور قلندری، شاہینی اور انفرادیت پرستی، تجدیدِ مذہب اور احیائیت اور تصوف ہمارے کام کی چیزیں نہیں ہیں کیونکہ ان سے آج عوام کو کوئی فائدہ نہیں پہنچ سکتا۔ لیکن ہمارا یہ بھی

موزوں نہیں کہ ان پہلوؤں کی وجہ سے اقبال کے ترقی پسند پہلوؤں کو نظر انداز کر دیں۔ کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ جب زمانے کی چھلنی ان تمام تصورات کو چھانے گی تو صرف ترقی پسند اور مفید عناصر باقی رہ جائیں گے۔ باقی تاریخ اور وقت کے طاقِ نسیاں میں رکھ دیے جائیں گے۔

جیسے ہم پتھر اور مٹی کی گود سے سونا نکال لیتے ہیں ویسے ہی رجعت پرستی کے ملبے سے بھی ترقی پسندی کے جواہرات کو چن لیتے ہیں۔ جاگیرداری اور سرمایہ داری ایسے اجنث نظام سے بھی ہم اچھی چیزیں لے لیتے ہیں اور اس کی نجاستوں کو انقلاب کی آگ میں جلا دیتے ہیں، اس لیے اقبال کی پوری شاعری کو مجموعی حیثیت سے رد کر دینا غیر ترقی پسند رویہ ہے۔ ہم اپنے شاندار ورثے سے منہ نہیں موڑ سکتے۔ ہم اقبال سے محبت کرتے ہیں، کیونکہ انھوں نے اپنی شاعری سے آزادی کے شعور کو پیدا کیا ہے۔ ہمارا ورثہ ہے: اقبال کا نظریۂ ادب، اقبال کی سامراج دشمنی اور انسان دوستی جس کے حوالے اوپر جا بجا دیئے گئے ہیں۔ یہاں میں بہت مختصر الفاظ میں ان کی طرف اشارہ کروں گا۔

اقبال نے فن برائے فن کے رجعت پرست نظریے کی بڑی شدت سے مذمت کی اور اسے افیون کی چسکی قرار دیا اور کہا کہ یہ ہم سے زندگی اور قوت چھین لینے کا ایک عیارانہ حیلہ ہے۔ اقبال نے آرٹ اور شاعری پر یہ فریضہ عائد کیا کہ وہ جدوجہد حیات میں ہمارا ساتھ دے اور جس وقت ہمارے قوئے کمزور ہو رہے ہوں ہمارے اندر ولولہ اور امنگ پیدا کر دے۔ انھوں نے ایسے فن کاروں پر لعنت بھیجی ہے جو "چھتیا بیگم" کے عشق میں مبتلا ہو کر قوم اور معاشرت کو بھول جاتے ہیں۔ وہ ہیئت پرستی کے بھی سخت دشمن تھے۔ ان کے نزدیک زبان صرف معنی کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے اس لیے اصل اہمیت موضوع کی ہے اور سب سے اچھی وہ ہیئت ہے جو موضوع کو موثر طریقے سے ادا کر سکے۔ موضوع کے لیے بھی یہ شرط ہے کہ وہ صحت مند ہو اور قوم اور معاشرے کے لیے مفید ہو۔

اقبال کی ذہانت اور فراست نے شاید اپنے بعد آنے والے نئے ادیبوں کا تصور کر لیا تھا جو فرائڈ اور ڈی۔ ایچ لارنس کی جنس پرستی کا شکار ہیں اور یہ کہا تھا:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ! بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

۲۔ اقبال نے سامراج اور سرمایہ داری کے خلاف جس نفرت کا اظہار کیا اس کی مثال اس سے پہلے کے اُردو ادب میں نہیں ملتی۔ یہ نفرت صرف ظلم اور تشدد کے خلاف نہیں تھی بلکہ انھوں نے سرمایہ داری اور سامراجی اداروں کا ایک ایک کر کے جائزہ لیا۔ سرمایہ داری ساری دنیا کو ایک منڈی اور بازار بنا دینا چاہتی ہے۔ مٹھی بھر بیکار انسان ("مردکِ ناکردہ کار") بے شمار مزدوروں کی محنت چراتے ہیں۔ وہ جو دولت کی تخلیق کرتے ہیں کنگال ہیں، غلام قوموں کی بغاوتوں کو سامراجی حکمران رعایت و حقوق دے کر سلا دینا چاہتے ہیں یا انھیں جلیانوالہ باغ کی طرح خون میں ڈبو دیتے ہیں۔ (جمہوریت اصلاحات کی حقیقت "آزادی کی نیلم پری" نہیں بلکہ "سرمایہ داری کی جنگِ زرگری" ہے) ان کی تہذیب انحطاط کی آخری حد پہ پہنچ گئی ہے ("مردِ بیکار، زنِ تہی آغوش"، "جامے از خونِ عزیزانِ تنک مایہ بدست") اور اب وہ صرف خون پی کر اور جنگ کر کے زندہ رہ سکتی ہے (۱)۔ اس نے ملکوں کو ویران کر دیا،

(۱) اقبال نے اپنی ایک نا تمام نظم "حکمتِ فرنگ" میں پہلی جنگِ عظیم پر ایک بڑا تلخ طنز کیا ہے

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

قوموں کی تہذیبیں تباہ کر دیں اور اب صرف ایک علاج ہے ۔۔۔ انقلاب ! یہاں تک بات ٹھیک ہے لیکن جب انقلاب کے بعد نئے نظام کا سوال آتا ہے تو اقبال قدامت پرستی کے شکار ہو جاتے ہیں اور ایسا نظام پیش کرتے ہیں جو سرمایہ داری کو نئی زندگی عطا کرتا ہے ("ابلیس کی مجلسِ شوریٰ")

۳۔ اقبال نے یہاں انسان کا جو عظیم الشان تصور دیا ہے وہ پہلے کے اردو ادب میں اور کہیں نہیں ملتا۔ انسان حیاتیاتی ارتقا کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ شکل ہے۔ جس کے ذہنی اور روحانی ارتقا کے حدود کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنے شعور اور

شنیدم کہ در پارس مردِ گزیں — ادا فہم، رمز آشنا نکتہ بیں
بسے سختی از جاں کنی دیدہ مرد — برآشفت و جانِ شکیبا نبرد
نہالش در آمد بہ یزدانِ پاک — کہ دارم دلے از اجل چاک چاک
کمالے ندارد بہ ایں یک فنی — نداند فنِ تازۂ جاں کنی
برد جانِ ما ناپختہ در کارِ مرگ — جہاں نو شد و او ہما کہنہ برگ
فرنگ آفرینندہ ہنرہا شگرف — برانگیزد از قطرۂ بحرِ ژرف
کشد گردِ اندیشہ پرکارِ مرگ — ہمہ حکمت او پرستارِ مرگ
رود چوں نہنگ آب دوزش بہ یم — ز طیارہ او ہوا خوردہ بم
نہ بینی کہ چشمِ جہاں بینِ حور — ہمی گرید از غازِ او سعد کور
تفنگش بہ کشتن چناں تیز دست — کہ افرشتۂ مرگ را دم گسست
فرست ایں کہن ابلہ را در فرنگ — کہ گیرد فنِ کشتنِ بے درنگ

(پیامِ مشرق)

ارادے سے زندگی کو بدل کر اپنی مرضی کے مطابق ڈھال سکتا ہے۔ انسان کی سب سے بڑی صفت اس کی تخلیقی قوت ہے جس میں وہ فطرت کا ایک جزو ہوتے ہوئے بھی فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ رات کے اندھیرے کو دور کرتا ہے، پتھر سے آئینہ اور زہر سے نوشینہ بنا لیتا ہے؛ سورج اور ستاروں کی روشنی اور قوت اس کی کنیزیں ہیں اور ہوائیں اس کی فرماں بردار۔ وہ سمندروں پر حکمرانی کرتا ہے اور زمین کے سینے سے دولت نکالتا ہے۔ ہر انسان چھوٹے سے پیمانے پر ایک خالق ہے اور جو نظام اس کی تخلیقی قوتوں کو نقصان پہنچاتا ہے وہ فنا کر دینے کے قابل ہے۔ انسانی تہذیب کی اصل روح "احترام آدمی" ہے (کاش اقبال یہ بھی دیکھ سکتے کہ "احترام آدمی کا زریں اصول اور بلند نصب العین صرف غیر طبقاتی سماج میں عملی جامہ پہن سکتا ہے)

اقبال نے ان تصورات سے اُردو شاعری کو نئی سطح پر پہنچا دیا اور آج یہ سب تصورات ترقی پسند شاعری کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہے ہیں۔ ہم اس سرمائے کی قدر کرتے ہیں اور اس کے لیے اقبال کا بے انتہا احترام ہمارے دل میں ہے۔ اقبال کے بغیر ہم اپنی موجودہ شاعری کا تصور ہی نہیں کر سکتے وہ شعر جو میں نے غالب کے لئے کہا ہے اقبال پر بھی صادق آتا ہے۔

تیرے گلشن کی بدولت گل بداماں ہم بھی ہیں

چوتھا باب

حقیقت نگاری اور رومانیت

اٹھ اور زمین پہ نیا لالہ زار پیدا کر
نہ آئی ہو جو کبھی وہ بہار پیدا کر
نظامِ کہنہ لیل و نہار وہم و فریب
نیا تصور لیل و نہار پیدا کر

گورکی)

"ادب میں دو بنیادی رجحانات پائے جاتے ہیں: رومانیت اور حقیقت نگاری۔ عوام کی زندگی اور ان کے حالات کی سچی اور ملمع کاری سے پاک تصویر کشی حقیقت نگاری ہے۔ جہاں تک رومانیت کا تعلق ہے اس کی کئی تعریفیں کی گئی ہیں لیکن کوئی تعریف اتنی صحیح اور جامع نہیں ہے جسے ادب کے تمام مورخین نے قبول کر لیا ہو۔ خود رومانیت کے مسلک میں بھی دو واضح اور الگ الگ رجحانات میں تمیز کرنی چاہیے۔ ایک مجہول قسم کی رومانیت ہے جو حقیقت پر رنگ چڑھا کر لوگوں کو اس کے ساتھ سمجھوتا کرنے پر آمادہ کرتی ہے یا لوگوں کو حقیقت سے دور لے جاتی ہے اور انہیں داخلی دنیا کے بے معنی اور بے مصرف گورکھ دھندوں میں پھنسا کر سلا دینا چاہتی ہے، جیسے فانی زندگی کا معمہ، عشق اور موت اور اسی قسم کے دوسرے مسائل جو فکر سے نہیں بلکہ صرف سائنس کی تحقیقات کی مدد سے حل کیے جا سکتے ہیں؛ دوسری فعال اور متحرک قسم کی رومانیت ہے جو انسان کی زندہ رہنے کی خواہش کو تقویت

پہچانی ہے ، اور اسے حقیقت اور اس کے مسائل کے خلاف بغاوت پر آمادہ کرتی
ہے ۔" گورکی

جدید اُردو ادب ، جس کا آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد ہوا ، عقل پسندی ، حب الوطنی ، انسان دوستی اور سامراج دشمنی کی منزلوں سے گزرتا ہوا جب پہلی جنگِ عظیم کے بعد انقلاب کے موڑ پر آیا تو اس میں بحرانی پیدا ہو گیا ۔ اس کی عقل پسندی پر مذہب کی پرچھائیں تھیں حب الوطنی پر ماضی پرستی چھائی ہوئی تھی ، انسان دوستی طبقاتی حدوں میں اسیر تھی اور سامراج دشمنی میں سمجھوتے بازی کی آمیزش تھی ۔ انھیں زنجیروں نے انقلاب کی منزل پر جدید ادب کو جکڑ لیا

☆ پہلی جنگِ عظیم کے بعد مزدوروں اور کسانوں کی بیداری اور تنظیم سے قومی تحریکِ آزادی کا پاٹ چوڑا ہو گیا اور اس میں گہرائی پیدا ہو گئی ۔ کسانوں کی بغاوتیں طوفان کی طرح اٹھنے لگیں ۔ مزدور تحریک منظم ہونے لگی ۔ سامراج کی بنیادیں ہلنے لگیں ۔ اب قومی تحریک محض درمیانی طبقے تک محدود نہیں رہ گئی تھی اور یہ حقیقت واضح ہونے لگی کہ اب انقلاب کے راستے پر چلنا ہے ، ہوم رول اور ڈومینین اسٹیٹس کا مطالبہ کافی نہیں ہے ۔ اب مکمل آزادی کا مطالبہ کرنا ہے اور اس مطالبے کو اپنے عمل کے ذریعے سے حاصل کرنا ہے یہ نئے طبقے ۔ جو سیاست میں شریک ہو رہے ہیں ، زندگی اور تہذیب میں بھی اپنا حق طلب کرتے ہیں ، شاعری اور ادب میں بھی ان کا حصہ ہے (وہ اپنے ساتھ اپنی شاعری لے کر آئے تھے جو دیہاتی اور مزدور گیتوں کی شکل میں تھی ۔) اس لیے قومی رہنماؤں کی طرح ادیبوں کے سامنے بھی یہ سوال آجاتا ہے کہ اپنے آپ کو انقلاب کے ان نئے ابھرتے ہوئے طبقوں کے ساتھ وابستہ کریں یا نہ کریں ؟ سیاست نے اہنسا کا راستہ نکالنے کی کوشش کی ۔ لیکن اس راستے پر چل کر کوئی ادبی کارنامہ ممکن نہیں تھا ۔ ادب ایسے موڑ پر آ گیا تھا جہاں اسے یا تو انقلاب کی طرف قدم بڑھانا تھا ، یا بالکل رک کر رہ جانا تھا ۔ اس موڑ پر جہاں

اقبال ساتھ چھوڑتے گئے، پریم چند اور جوش ملیح آبادی نے اردو ادب کی رہنمائی کی۔

پریم چند اور جوش دونوں قومی تحریک آزادی کے ابال کی تخلیق ہیں، لیکن ان کا ادب اس تحریک کی کمزوریوں اور سمجھوتے بازیوں کے خلاف ایک زبردست احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک کے احتجاج نے حقیقت نگاری کی شکل اختیار کی اور دوسرے کے احتجاج نے رومانی بغاوت کی۔ اس طرح پریم چند کی حقیقت نگاری اور جوش کی رومانی بغاوت ایک ہی تصویر کے دو رُخ بن جاتے ہیں۔ پریم چند دیہات کے نچلے درمیانی طبقے میں پیدا ہوئے تھے اور انہوں نے اپنا بچپن اور جوانی انتہائی افلاس کی حالت میں گزاری تھی اس لیے وہ حقیقت نگار رہنے پر مجبور تھے۔ ان کے برعکس جوش نے اچھے خاصے کھاتے پیتے زمیندار گھرانے میں آنکھ کھولی اور فراغت کی زندگی بسر کی۔ اس لیے کسانوں سے ان کی ہمدردی رومانی بغاوت ہی کی شکل اختیار کر سکی[1] یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ پریم چند کی حقیقت نگاری میں رومانیت کی چاشنی ہے، ان کے ادب میں بھونڈا پن پیدا ہو جاتا اور جوش کی رومانیت میں حقیقت کی آمیزش ہے ورنہ ان کا ادب فراری حیثیت اختیار کر لیتا۔ میں ان دونوں کے حاوی رجحانات کی بنا پر ایک کو حقیقت نگار اور دوسرے کو رومانی کہہ رہا ہوں۔ پریم چند میں طالسطائی کی روح ملتی ہے اور جوش میں شیلے کی، لیکن کبھی کبھی بائرن کی روح کی جھلکیاں بھی نظر آجاتی ہیں لیکن اس تقابل میں زمان و مکان کے فرق کو مدِ نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔

پریم چند اُردو اور ہندی کے سب سے بڑے ادیب ہیں۔ ان کی اہمیت صرف اپنی زبان تک محدود نہیں ہے، ان کے ادب نے ہندوستان گیر حیثیت اختیار کر لی ہے۔ لیکن بدقسمتی سے پریم چند پر ابھی تک معقول کام نہیں ہو سکا ہے۔ ہمارے نقادوں نے ان کی طرف پوری توجہ

---

(۱) جوش اس حقیقت کو آج تک نہیں بھلا سکے ہیں کہ وہ امیر زمیندار باپ کے بیٹے ہیں اور انھیں اپنے اس ورثے پر بڑا ناز ہے جس سے ان کی شاعری بھری ہوئی ہے۔

نہیں کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو زبان میں اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار کے ادب اور فن پر ایک کتاب بھی نہیں ہے۔ ان کے انتقال کے پندرہ برس بعد ہنس راج رہبر نے ان کی پہلی سوانح عمری لکھی ہے۔ ہمارے نقادوں کی اس بے توجہی نے، جو در اصل ہمارے ادب اور فکر کے پچھڑے پن کی علامت ہے، اُردو ادب کے ارتقاء کی رفتار کو سست کر دیا ہے۔ گھٹیا درجے کے مصنّف، غیر ترقی پسند اور رجعت پرست نقاد پریم چند کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ ان کی یہ کوشش ترقی پسند نقادوں کی خاموشی کی فضا میں زیادہ کامیاب ہونے کے امکانات رکھتی ہے۔ ہم اپنے ادبی ورثے کی اہمیت پر جتنا زور دیتے ہیں اس ورثے پر اتنا تنقیدی کام نہیں کرتے اور اس حقیقت سے کون انکار کرے گا کہ پریم چند کا ادب ہمارا بڑا شاندار ورثہ ہے۔

پریم چند کی ادبی کاوشوں کی ابتدا بیسویں صدی کے آغاز ہی سے ہو گئی تھی۔ لیکن ان کے فن پر شباب پہلی جنگِ عظیم کے بعد آیا جب ہندوستان کے مخصوص حالات اور انقلاب روس کے زیرِ اثر انھوں نے درمیانی طبقہ سے نیچے اتر کر کسانوں کی زندگی کی تصویر کشی کی اور شائبت اور تصوریت کو کم کر کے حقیقت نگاری کو اہمیت دی۔ پہلی جنگِ عظیم شروع ہونے سے چند سال پہلے ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ "سوزِ وطن" کے نام سے شائع ہوا جو سرکار کے حکم سے ضبط کر کے جلا دیا گیا۔ یہ مجموعہ پریم چند کی اٹھان کا پتا دیتا ہے۔ ان کی ابتدا ہی باغیانہ تھی، ان کے ادب نے آگ کے شعلوں میں جنم لیا۔

پریم چند سے اُردو افسانہ نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔ ناول نگاری بلند سطح پر پہنچ جاتی ہے اور حقیقت نگاری کی بنیادیں پڑتی ہیں۔ پریم چند کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے بڑی سچائی اور شدت کے ساتھ کسانوں کی ذہنی حالت اور درمیانی طبقے کے نقطۂ نظر کو اس وقت پیش کیا جب ہندوستان میں اہم اور بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں بیرونی اقتدار کے خلاف قومی جدوجہد کے اس دور میں کسانوں کی معیشت اور زندگی

کے پرانے ڈھانچے ٹوٹ رہے تھے۔ انھوں نے اپنے ادب میں اس نفرت اور تلخی کی تصویر کھینچی ہے جو کسانوں کے دل میں معاشی استحصال اور ظلم کے خلاف جمع ہو گئی تھی۔

اندر ناتھ مدان کا یہ خیال بالکل صحیح ہے جسے انھوں نے تفصیل سے اپنی انگریزی کتاب پریم چند میں پیش کیا ہے۔ اس کی تائید ایک روسی نقاد بسکرودنی (BESKROVNY) نے ان الفاظ میں کی ہے:

"پریم چند دو سو سے زیادہ کہانیوں اور دس ناولوں کے مصنف ہیں(۱) جن کے ترجمے ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی مقبول ہیں۔ ان کے ادب میں غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہندوستان کی سماجی زندگی کے اہم مسائل کی سچی اور حقیقی تصویر ملتی ہے: بغاوت کرتے ہوئے کسان، جو زمینداروں اور ساہوکاروں کی غلامی کے جہنم سے باہر نکلنا چاہتے ہیں؛ ناانصافیوں میں گھری ہوئی شہری زندگی کے خلاف ابھرتے ہوئے دیہاتی طبقے کے چھوٹے چھوٹے آدمی اور غریب کلرک؛ لوگوں کو پیچھے دھکیلنے والے تعصبات؛ توہم پرستی اور روایت پرستی؛ ان لوگوں کی مکاری جو ہندوستانی عوام کی مذہبی خوش اعتقادی سے فائدہ اٹھاتے ہیں؛ رشوت خوری؛ زمینداروں اور سرکاری حاکموں کی ناانصافیاں — یہ ہیں وہ موضوعات جنھیں پریم چند نے اپنی کہانیوں اور ناولوں میں استعمال کیا ہے۔"

حالانکہ پریم چند نے شمالی ہندوستان کی زندگی کو پیش کیا ہے لیکن ان کی نظر میں اتنی

---

(۱) پریم چند دراصل تیرہ ناولوں کے مصنف ہیں جن میں سے دو ناول، جو اردو میں لکھے گئے تھے، کتابی شکل میں شائع ہی نہیں ہوئے اور ایک "منگل سوتر" جو ان کا آخری ناول ہے، نامکمل ہے۔ غالباً اسی لیے روسی نقاد نے انھیں دس ناولوں کا مصنف قرار دیا ہے۔ قیاس یہ ہے کہ تینوں ناول اس کی نظر سے نہیں گزرے ہیں۔ میں نے بھی یہ ناول نہیں پڑھے ہیں۔

ہیں اتنی گہرائی اور بیان میں اتنی صداقت ہے کہ وہ تصویر مجموعی حیثیت سے سارے ہندوستان کی ترجمانی کر سکتی ہے۔ "گئودان" کا ہوری اور دھنیا شمالی ہندوستان کے بدحال کسان مرد، اور عورت ہیں لیکن ان میں سارے ہندوستان کے کسان اپنے خدوخال کی جھلک دیکھ سکتے ہیں "کفن" کے کمبخت مزدور ہندوستان کے ہر گوشے میں پائے جاتے ہیں۔ "گوشۂ عافیت" کا بلراج ہر جگہ بغاوت کر رہا ہے۔ پریم چند کے تخلیق کیے ہوئے کلرک اور سرکاری حاکم، کارندے اور سپاہی، سادھو اور مذہبی پیشوا سارے ملک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ اسی حقیقت نے ان کے ادب کو ہندوستان گیر حیثیت دے دی ہے۔

پریم چند نے حقیقت نگاری کی جو بنیادیں قائم کی ہیں وہ بڑی صحت مند ہیں۔ انھیں بنیادوں پر مستقبل کے اردو ادب کی عمارت کھڑی ہوگی۔ ہر بڑا ادیب اپنے عہد کے انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی ضرور کرتا ہے اور اس اعتبار سے پریم چند کی عظمت مسلم ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے انقلاب کے بنیادی سوال کو اپنے ادب کا مرکزی نقطہ بنا لیا۔ یہ وہ کسانوں کا سوال ہے، جسے انھوں نے فن کارانہ انداز سے پیش کیا۔

پریم چند دیہات میں پیدا ہوئے، وہیں بڑھے اور پلے۔ وہ کسانوں اور نچلے درمیانی طبقوں کی زندگی سے بہت اچھی طرح واقف تھے۔ انھوں نے خود بھی اس تلخی کو چکھا تھا اور اس طرح چکھا تھا کہ آخر دم تک ان کے منہ کا مزا تلخ رہا۔ انھوں نے اسی زندگی اور سماج سے اپنی کہانیوں کے کردار اور موضوع حاصل کیے (۱) اور انھیں تبدیل کرنے اور بہتر بنانے کے لیے ادب سے کام لیا۔ ان کے کرداروں میں نہ تو نفسیاتی الجھنیں ہیں (حالانکہ نفسیاتی تجزیہ اور تعبیر ضرور ہے) اور نہ جنسی اور اعصابی امراض کے شکار نوجوان۔ ان کے یہاں کچلے ہوئے انسان ہیں جو بہتر انسان بننے کے خواہشمند ہیں۔ یہ خواہش اتنی شدید

---

(۱) علی عباس حسینی کا یہ بیان دلیل کا محتاج ہے کہ پریم چند نے یہ اصول ایچ۔ جی۔ ویلز سے حاصل کیا۔

ہے کہ پریم چند بعض اوقات برے کرداروں کو بھی قلب ماہیت کے ذریعے سے اچھا بنا دیتے ہیں جو حقیقت نگاری کے اصول کے خلاف ہے۔ وہ اپنے دل کی نیکی ظالموں کے دلوں میں بھی ڈال دیتے ہیں۔ یہ آدرش پرستی ان کی کہانیوں اور ناولوں کو کمزور کر دیتی ہے لیکن ان کی اپنی انسانی روح کی تابناکی ظاہر کرتی ہے۔

ان کی وہ کہانیاں بھی، جو ہندو گھرانوں کے سدھار کے لیے لکھی گئی ہیں، سماجی مسائل کے گرد گھومتی ہیں۔ انھوں نے فرد کو سماج اور سماجی مسائل سے کبھی الگ نہیں کیا اور یہ ان کی حقیقت نگاری کا سب سے اہم پہلو ہے۔ انھوں نے حقیقت کو بکھرے ہوئے مظاہر کی بے ترتیبی میں نہیں دیکھا بلکہ ان رشتوں کی شکل میں دیکھا جو ایک مظہر کو دوسرے مظہر سے جوڑتے ہیں اور ایک مکمل تصویر بناتے ہیں۔ پھر ان رشتوں میں جکڑے ہوئے انسان ان کے لافانی کرداروں کی شکل میں ابھرتے ہیں جو ان رشتوں کو توڑ دینا اور بدل دینا چاہتے ہیں۔ سبھی کرداروں کے دل میں اس سماجی نظام کے خلاف صدیوں کی تلخی اور نفرت بھری ہوتی ہے جس کی بنیاد ظلم، تشدد اور ناانصافی پر قائم ہے۔ یہ کردار: کسان، کلرک، اچھوت اور درمیانی طبقے کے چھوٹے چھوٹے لوگ ہیں۔ انھیں کے جسم سے جونکوں کی طرح لپٹے ہوئے دوسرے کردار ہیں: زمیندار، ساہوکار، ان کے کارندے، پولیس، سرکاری افسر۔ پھر ان کرداروں کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتیں ہیں، چھوٹی چھوٹی آرزوئیں اور تمنائیں جو پوری نہیں ہو پاتیں؛ تنگ نظری توہم پرستی اور جہالت جس سے دوسرے فائدہ اٹھاتے ہیں، رشوت خوری اور بے ایمانی؛ ظلم اور تشدد، حکام نوازی اور انگریز پرستی اس طرح اس محکوم اور مظلوم ہندوستان کی بھوکی اور ننگی تصویر ہمارے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے جس پر ایک بیرونی سامراج حکمرانی کر رہا ہے اور جس کے جسم سے زمیندار، ساہوکار اور سرمایہ دار خون چوس رہے ہیں پھر اس گھناونے جہنم میں سے وہ محبت کرنے والے انسان نکلتے ہیں جنھوں نے اس اندھیرے میں بھی انسانیت کی شمع روشن رکھی ہے جو اس ظلم اور تشدد کے باوجود آگے بڑھ رہے ہیں۔

بعد میں ہندوستان اور انسانیت کے مستقبل سے مایوس نہیں ہونے دیتے وہ ایک نئے اور خوبصورت عہد کی بشارت ہیں جن کی زبان سے پریم چند نے اس قسم کے بہت سے الفاظ کہلوائے ہیں کہ "یہ سب جانتے ہوئے بھی ہمارا مستقبل بہت روشن ہے مجھے اس میں مطلق شبہہ نہیں۔ ہندوستان کی روح ابھی زندہ ہے" (میدانِ عمل)

جن حالات کو پریم چند نے اپنے ادب میں پیش کیا ہے ان کا بھیانک پن بعض ادیبوں کو قنوطیت اور کلبیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ لیکن ان حالات نے پریم چند کی انسانیت کو ابھارا ہے کیونکہ ان کا ادبی نظریہ صحیح تھا اور شعور پختہ تھا جس کا بھرپور اظہار انھوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت کرتے ہوئے اپنے خطبے میں کیا تھا۔ "ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو؛ جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہو گی" (خطبۂ صدارت ۱۹۳۶ء) ان چند الفاظ میں پریم چند نے اپنی حقیقت نگاری کے اہم پہلوؤں کا احاطہ کرلیا۔

میں رام ولاس شرما کا ہم خیال ہوں کہ لینن نے ٹالسٹائی کو جس نظر سے دیکھا تھا اس نظر سے پریم چند کو دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ ٹالسٹائی کے زمانے کے روس اور پریم چند کے زمانے کے ہندوستان کے حالات کے فرق کو مدنظر رکھتے ہوئے بھی ہمیں اس حقیقت کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ ٹالسٹائی کی طرح پریم چند نے بھی اپنے ادب میں اس سخت تند نفرت کی ترجمانی کی ہے جو عوام اور خاص طور سے کسانوں کے دل میں سماجی نظام کے خلاف ہے جو انسان سے انسانیت چھین لیتا ہے۔ پریم چند نے محض اس نفرت ہی کی نہیں بلکہ اس نظام کو تبدیل کرنے کی بھرپور خواہش کی بھی ترجمانی کی ہے جس میں یہ نفرت بڑھتی اور پلتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ ٹالسٹائی کی طرح ان کے خواب ادھورے تھے

اور انقلاب کا پیچیدہ عمل اور اس کی راہیں واضح نہیں تھیں۔ اندرناتھ مدان کے الفاظ میں جن کی انگریزی کتاب کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے، "وہ عظیم اس لیے ہیں کہ انھوں نے اپنے زمانے کے بنیادی طبقوں کے طریق زندگی کو سمجھ لیا تھا لیکن اگر انھوں نے حرکت اور ارتقا کے راستوں کو بھی پوری طرح سمجھ لیا ہوتا تو وہ اور زیادہ عظیم ہو جاتے"

اس نکتے کی وضاحت کے لیے ان کے صرف ایک ناول "گوشۂ عافیت" (پریم آشرم) کی طرف اشارہ کافی ہوگا جو اردو ہی میں نہیں بلکہ پورے ہندوستانی ادب میں سب سے پہلا ناول ہے جس میں دیہاتی زندگی کے بنیادی مسائل پیش کیے گئے ہیں اور جاگیرداری نظام کی پیچیدہ کئی پہلوؤں سے مکمل تصویر کشی کی گئی ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ "گئودان" کے بعد پریم چند کا سب سے اہم ناول ہے جو ۱۹۲۰ء اور ۱۹۲۲ء کے درمیان لکھا گیا جب ہندوستان میں سول نافرمانی کی تحریک بڑے زور شور سے چل رہی تھی اور یوپی میں چاروں طرف کسان بغاوتیں ہو رہی تھیں جنھوں نے انگریزی سلطنت کی بنیادیں ہلا ڈالیں۔ اس ناول کا موضوع کسانوں کی بغاوت ہے جو وقتی تقاضوں کے مطابق ہے(۱)۔ اس میں سرکاری حاکموں، زمینداروں اور اسی قسم کے بہت سے کرداروں کی تصویر کے ساتھ ساتھ کسانوں کے شعور کی نئی بیداری بھی ہے۔ جو صدیوں کے ظلم سہنے سے انکار کر رہا ہے۔ پریم چند کا محبوب کردار بلراج یہ اشارہ کر رہا ہے کہ اب روس میں کسانوں اور مزدوروں کا راج ہے چونکہ انقلابِ روس نے سامراج کو کمزور کر دیا تھا اور ہندوستان کی تحریکِ آزادی بالواسطہ برطانوی سامراج سے ٹکرا رہی تھی اس زمانے کے تمام بڑے محب وطن ادیب بدیسی

---

(۱) وقتی تقاضوں سے الگ ہو کر عظیم ادب کی تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ ابدی تقاضے بے معنی اصطلاح ہوگی۔ وقتی تقاضوں کی بنیاد پر تخلیق کیے ہوئے ادب ہی میں ابدیت پیدا ہوتی ہے، اور ابدیت کے معنی دیرپا قدروں کے سوا کچھ نہیں ہیں۔

انقلاب سے متاثر تھے) یہاں تک پریم چند کا فن اپنے شباب پر ہے اور حقیقت نگاری باقی ہے لیکن ناول کے خاتمے تک پہنچتے پہنچتے وہ خواب و خیال کی دنیا میں کھو جاتے ہیں۔ اور حقیقت نگاری کی جگہ مثالیت اور تصوریت حاوی ہو جاتی ہے ان کے سامنے یہ سوال تھا کہ اس بھیانک پن کو کیسے دور کیا جائے جس سے انہیں شدید نفرت ہے؟ وہ گاؤں کی زندگی کو خوش و خرم دیکھنا چاہتے ہیں اس لیے ناول کے خاتمے میں انھوں نے ایک خوش و خرم گاؤں کی تخلیق کر دی جس میں سب خوش ہیں۔ تقریباً تمام برے کردار دل کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ کوئی اپنے ذاتی طبقاتی مفاد کو قربان کر دیتا ہے اور اپنی زمین کسانوں کی نذر کر دیتا ہے اور کوئی دنیا کو تیاگ دیتا ہے؛ پتھر دل موم ہو جاتے ہیں اور اندھی اور تاریک روحوں کو روشنی مل جاتی ہے۔

اس طرح پریم چند کے ادب میں ایک بنیادی تضاد پیدا ہو جاتا ہے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، پریم چند کی بنیادی خصوصیت جس نے ان کے ادب کو عظمت بخشی، یہ ہے کہ ان کے کردار کسی سماجی یا معاشی مسئلے کے گرد گھومتے ہیں، ان کے 'ناولوں اور کہانیوں کا' بنیادی نقطہ کوئی سماجی یا معاشی مسئلہ ہوتا ہے لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انقلاب کے بجائے انفرادی اور روحانی سدھار کی طرف چلے جاتے ہیں اور ایک ایسا آدرش وادی طریقہ پیش کرتے ہیں جو ممکن العمل نہیں ہے۔

اس تضاد کی وجہ یہ ہے کہ وہ موجودہ سماج کے بنیادی طبقوں میں سے ایک طبقے یعنی کسانوں کی زندگی سے بڑی اچھی طرح واقف تھے۔ لیکن دوسرے طبقے یعنی مزدوروں کی زندگی کو اتنی اچھی طرح نہیں جانتے تھے (ان کے عہد تک مزدور تحریک پیدا ہو گئی تھی لیکن بڑھی نہیں تھی) اس لیے وہ سوال کو پیش بڑی اچھی طرح کر سکتے تھے لیکن حل کرتے وقت مثالیت اور تصوریت کا شکار ہو جاتے تھے۔ یہ حقیقت، کہ کسان بجائے خود آزاد نہیں ہو سکتا اور اسے مزدور طبقے کے اتحاد اور امداد کی ضرورت ہے، پریم چند کی

نظروں میں تو کیا سیاسی رہنماؤں کی نظروں میں بھی نہیں تھی اس لیے وہ کسانوں کی تباہی اور بربادی، گاؤں کی ویرانی، شہروں میں سرمایہ داری کی لعنت اور موجودہ سماج کی حیوانیت کو اچھی طرح دکھاتے تھے۔ لیکن اس لعنت اور حیوانیت کو کیسے ختم کیا جائے؟ یہ بتانے سے قاصر رہتے تھے لیکن بتانا ضرور چاہتے تھے کیونکہ انھوں نے اپنے فن کے لیے ایک مقصد قرار دیا تھا کہ فن کا کام حقیقت کو تبدیل کرنا ہے اس لیے انھوں نے ایک آسان طریقہ نکال لیا تھا: اگر تمام آدمی نیک، راست باز اور پارسا بن جائیں، تو سماج کے سارے دکھ درد کا علاج ممکن ہے اور اگر وہ سماج میں نہیں تو کم از کم اپنی کہانیوں اور ناولوں میں تو ہر کردار کو اچھا اور تاریک کو روشن بنا ہی سکتے تھے۔ یہ راستہ دکھانے میں ٹالسٹائی اور گاندھی جی کے فلسفے کو بھی بڑا دخل تھا جس سے پریم چند بہت متاثر تھے۔

یہ خامی ٹالسٹائی کے یہاں بھی ملتی ہے جس کے بارے میں لینن نے کہا تھا کہ اس کی زبان سے کروڑوں دیہی عوام بولتے ہیں جو آج کی زندگی کے آقاؤں سے نفرت کرتے ہیں لیکن اب تک اس شعوری اور مسلسل جدوجہد کی منزل پر نہیں پہنچے ہیں جو آخر تک جاکر کامیاب بنائی جاتی ہے۔" یہی پریم چند کے بارے میں بھی کہا جا سکتا ہے اور ان کی کمزوری کی جڑیں اس وقت کے سماجی حالات اور طبقاتی کشمکش میں دریافت کی جا سکتی ہیں جن میں رہ کر وہ زندگی کی از سر نو تعمیر کے خواب دیکھ رہے تھے۔ یہ خواب کچے سہی لیکن اس وقت ان خوابوں کا دیکھنا ہی ایک بڑا کارنامہ تھا۔ اس کے ان کی حقیقت نگاری اتنی بھرپور ہے کہ ان کی مثالیت اور تصوریت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ پڑھنے والا ان کی تصوریت سے کم متاثر ہوتا ہے اور حقیقت نگاری سے زیادہ۔ ان کی تحریریں ظلم اور بے انصافی سے نفرت اور آزادی کا بے پناہ جذبہ پیدا کرتی ہیں، وہ ہمارے دل میں انسان کی عظمت کا احساس پیدا کرتی ہیں

پریم چند کے روسی نقاد بلسکر دفنی کے الفاظ میں : "ہندوستان کے لیے پریم چند کی اہمیت بہت زیادہ ہے کیونکہ ان کی تحریریں پڑھنے والے کے دل میں انسانی عظمت کا احساس پیدا کرتی ہیں، اس کی ہمت کو مہمیز کرتی ہیں اور اسے جدوجہد پر آمادہ کرتی ہیں۔ پریم چند کی تاریخی کہانیوں کا موضوع بھی ایسا ہی ہوتا ہے جو آج کی حقیقت اور ہندوستانی عوام کے آج کے مسائل کی یاد دلاتا ہے۔ ان کا ادب ہندوستانی عوام کے شعور کی اس تبدیلی (موڑ) کا آئینہ دار ہے جو ہندوستان میں بڑھتی ہوئی سرمایہ داری، پہلی جنگِ عظیم اور اس کے بعد ہونے والے عظیم روسی انقلاب سے پیدا ہوئی تھی۔ کسانوں کی ذہنی کیفیت، ان کی بپتا، غصّے، احتجاج اور آزادی کی جدوجہد بڑی شدت سے ان کے ادب میں پائی جاتی ہے۔ ان کے ناول اپنی حقیقت نگاری، نفسیاتی مطالعے اور عظیم اندازِ بیان کے اعتبار سے ہمیشہ ہمیشہ ہمارے عہد کی غلامانہ زندگی اور نوآبادیاتی مظالم کی دستاویز بنتے رہیں گے۔ ایک فن کار کی حیثیت سے پریم چند نے ان تمام چیزوں کے خلاف جدوجہد کی جو ان کی مادرِ وطن کے لیے سوہانِ روح تھیں اور اس کی رگوں سے خون نچوڑتی تھیں۔"

پریم چند کا شاہکار ان کا آخری ناول "گئودان" ہے اور یہی ہمارے ادب کا پہلا عظیم کردار ہے جو لافانی ہے۔ بعض ادیب اور نقاد "امراؤ جان ادا" اور فسانۂ آزاد کو اردو کے سب سے بڑے ناول سمجھتے ہیں اور ان میں پنڈت کشن پرشاد کول اور عباس حسینی بھی شامل ہیں۔ کول صاحب کی کتاب "نیا ادب" پڑھ کر مجھے ان کے معیار اور کسوٹی کا اس کے سوا اندازہ نہیں ہو سکا کہ وہ اپنے چند مخصوص تعصبات کی کسوٹی پر ادب کو جانچتے ہیں (۱)۔

---

(۱) دلچسپ بات یہ ہے کہ کول صاحب دو ہی صفحوں میں دو متضاد بیانات دیتے ہیں۔ ایک جگہ کہتے ہیں کہ گئودان کی حیثیت جزائی ہے لہٰذا اس کا پایہ لغزیدہ ہے۔ میری نظر سے اب تک کوئی دوسرا ناول اس قسم کا اور اس پائے کا اردو میں نہیں گزرا۔ اگر اس پایہ کا کوئی اور ناول (باقی اگلے صفحہ پر)

امراؤ جان ادا" کے کردار کا شمار کبھی بھی عظیم کرداروں میں نہیں ہو سکتا۔ عظیم کردار کے لیے یہ ضروری ہے کہ لوگ اس کے ساتھ جذباتی مطابقت پیدا کر سکیں، صرف ہمدردی پیدا ہونا کافی نہیں ہے۔ امراؤ جان ادا زیادہ سے زیادہ ہمدردی پیدا کر سکتی ہے اور وہ بھی بڑی حد تک سطحی ہوگی۔ 'فسانۂ آزاد' کی جان صرف ایک کردار خوجی ہے جو شاید انحطاط پذیر جاگیرداری کی قدروں کے لیے ایک مضحکہ خیز مجسمے کی حیثیت سے بہت دنوں زندہ رہے گا۔ لیکن اسے ہوری کے کردار سے کوئی نسبت نہیں ہے۔ میں اسی کتاب کے پہلے باب میں اشارہ کر چکا ہوں کہ دنیا کے ادب کے آفاقی کردار وہ ہیں جن کی تخلیق میں

(بقیہ حاشیہ) نہیں ہے تو یہی بہترین ناول ہوا، لیکن وہ اپنی تردید اگلے ہی صفحے پر کر دیتے ہیں، تحریر فرماتے ہیں "جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں مجھے ڈاکٹر فاروقی کی رائے سے پورا اتفاق ہے کہ ہمارے ادب میں ناول نگاری کا بہترین سرمایہ دو ہی ناولیں ہیں، ایک فسانۂ آزاد، اور دوسرا امراؤ جان ادا، جس حد تک یہ دونوں ناولیں ہمارے ادب کی ناول نگاری کو پہنچاتی ہیں اس سے آگے بڑھنا تو کیا اس حد تک بھی کوئی ناول نہیں پہنچی۔ میں 'امراؤ جان ادا' ... کو 'فسانۂ آزاد' پر اس لیے ترجیح دیتا ہوں کہ وہ میرے مزاج اور مذاق کے مطابق ہے اور میری رائے میں یہی اردو ادب کا بہترین ناول ہے۔" یعنی سب سے اونچے پائے کا ناول 'گئودان' ہے لیکن بہترین ناول 'امراؤ جان ادا' ہے، وہ بھی اس لیے کہ وہ کول صاحب کے مزاج اور مذاق کے مطابق ہے۔ میرے خیال میں اس سے پہلے کسی نقاد نے اپنے "مزاج اور مذاق" کو ادب کی کسوٹی قرار نہیں دیا ہے۔ تنقید کی بنیاد اصول پر ہے ذاتی "مزاج اور مذاق" پر نہیں کیونکہ مذاق اتنا بلند بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی ادیب نظروں میں نہ سمائے اور اتنا پست بھی ہو سکتا ہے کہ اچھی چیز بھی بری لگے۔ باوجود اس کے کہ میں کول صاحب کا احترام کرتا ہوں اور ان کے خلوص پر شبہ نہیں کرتا میں ان کے "مزاج اور مذاق" کو ادب کی کسوٹی تسلیم نہیں کر سکتا۔

عوامی ذہن کا تخیل غرق ہوا ہے یا جن میں عوام کی بو باس ہے اور اُردو ادب میں پہلی بار ایسے کرداروں کی تخلیق پریم چند نے کی ہے اور ہوری ان میں سب سے مکمل کردار ہے۔

علی عباس حسینی کا خیال ہے کہ "پریم چند نے سوائے 'تنکھا' کے کوئی ایسی سیرت پیش نہیں کی جس میں ابدیت کے علامات ہوں۔ ہوری کا کردار ابدیت سے اس لیے خالی ہے کہ وہ کسانوں یا کسانوں کے لیڈروں کے کردار ہمیشہ رہنے والی چیزیں نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ کچھ دنوں بعد سیاسی نظام بدل جائے اور دیہاتی اور شہری زندگی دوسرے سانچے میں ڈھال دی جائے۔ ایسی حالت میں پریم چند کے ناول محض تاریخی چیز ہو کر رہ جائیں گے۔"
یہ عجیب و غریب منطق ہے۔ ظاہر ہے کہ کردار کسی بھی عہد کے ہوں کسی نہ کسی طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں اور حسینی صاحب کی منطق سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ غلام رکھنے والے آقاؤں، جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کے کردار میں ابدیت ہو سکتی ہے (اور "تنکھا" خود انہیں طبقوں کا ترجمان ہے)، لیکن کچلے ہوئے انسانوں کے کردار میں ابدیت نہیں ہو سکتی کیونکہ نظام بدل جاتا ہے لیکن وہ اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ نظام کی تبدیلی کے ساتھ کچلے ہوئے انسان ہی نہیں کچلنے والے انسان بھی بدل جاتے ہیں اور وہ بھی محض تاریخی چیز بن کر رہ جاتے ہیں، پھر ان میں ابدیت کہاں سے آجاتی ہے۔

حسینی صاحب نے ہوری پر جس کردار کو ترجیح دی ہے وہ تنکھا ہے جسے پریم چند نے "کاٹ پیچ کا آدمی" کہا ہے، جو بے انتہا چالاک ہے اور روپیہ بنانے میں استاد۔ بے ایمانی، دغا بازی، جعل اور فریب کے سوا اس کا کوئی اصول نہیں ہے۔ یہ آدمی اس سماج کی پیداوار ہے جس کی بنیاد میں بے ایمانی ہے، اور جب یہ سماجی نظام تبدیل ہو جائے گا تو ایسے آدمی بھی ختم ہو جائیں گے، لیکن کسان اور اس کے لیڈر اس کے بعد بھی باقی رہیں گے۔ معلوم نہیں حسینی صاحب کو اس ہتھکنڈے باز آدمی کے کردار

میں ابدیت کی جھلک کہاں نظر آگئی۔ کہیں وہ انسان کو فطرتاً دغا باز اور بے ایمان تو نہیں سمجھتے! مجھے کم از کم حسینی صاحب کی تحریروں سے یہ اندازہ نہیں ہوا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی عظمت کا اندازہ ہندوستان کی جنگ آزادی اور انقلابی جدوجہد کے پس منظر سے الگ کر کے کبھی نہیں کیا جا سکتا اور حسینی صاحب نے انہیں اس پس منظر سے الگ کر لیا ہے(۱) اس لیے انھوں نے صرف ان کے کرداروں کے بارے میں نہیں بلکہ پریم چند کے پورے ادب کے بارے میں غلط رائے قائم کی ہے کہ "ان کے ناول محض تاریخی چیزیں بن کر رہ جائیں گے۔" پریم چند کے ناول زندہ نہیں رہ سکتے۔ حسینی صاحب نے دوسرے مغربی ادیبوں کے ساتھ ساتھ پریم چند کو شولوخوف سے بھی متاثر بتایا ہے۔ حالانکہ پریم چند نے جب کسانوں کی جدوجہد کے بارے میں اپنا پہلا ناول "گوشہ عافیت" لکھا ہے تو اس وقت تک شولوخوف نے کوئی کتاب نہیں لکھی تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر ادیب اپنے پیش رو اور ہم عصر ادیبوں سے متاثر ہوتا ہے لیکن سب سے بڑا اثر وہ اپنے ماحول سے قبول کرتا ہے اور معقول تنقید کا تقاضا یہ ہے کہ ماحول کے اثر کو اہمیت

---

(۱) حسینی صاحب کی کتاب "ناول کی تاریخ اور تنقید" میں مجموعی طور سے یہ خامی پائی جاتی ہے کہ انھوں نے یا تو ماحول کو نظر انداز کر دیا ہے یا اسے بہت مبہم طریقے سے سمجھا ہے یا بالکل غلط۔ مثلاً ان کا خیال ہے کہ انگلستان میں مزدوروں کا راج ہے (ص ۲۸) حالانکہ سامراج اور اس کی خونریزیاں ابھی زندہ ہیں جس کی گواہی ایران کے تیل کے کارخانوں سے لے کر ملایا کے جنگل تک دیں گے جو خون سے تر ہیں۔ اس خامی کی وجہ سے انھوں نے ادیبوں ہی کو نہیں بلکہ ادبی رجحانات کو بھی غلط طریقے سے سمجھا ہے۔ مثلاً وہ سرمایہ داری اور سامراج کے انحطاط پذیر جنسی عریانی کے ادب، چوروں قاتلوں اور جاسوسوں کے تذکروں کو اشتمالیت (کمیونسٹ) ادیبوں کی پروپیگنڈا نوازی کا ردعمل سمجھتے ہیں

دی جائے اور دوسرے ادیبوں کے ابھر کر ماحول کے اثر کے ساتھ بیان کیا جائے۔ لیکن حسینی صاحب نے بات میکانکی طریقے سے یہ تین جملے لکھ دینے کے بعد کہ "ان کا مشاہدہ عمیق ہے انھوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ زیادہ تر ذاتی تجربے پر مبنی ہے۔ انھوں نے اپنے کرداروں کو ایچ۔ جی ویلز کے بتائے ہوئے اصولوں کے مطابق گرد و پیش سے چنا ہے" یہ نتیجہ نکال دیا ہے کہ انھوں نے فارسی، اردو، ہندی اور انگریزی ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے اور ان سب کے جوہر نکال کر اپنی تصنیفات پر موقع موقع سے لگا دیئے ہیں۔ انھوں نے اشتراکی ادب بھی پڑھا ہے اور ۱۹۲۱ء کے بعد ان کی تصنیفات پر مغربی ادب کا نمونہ اور روسی ناولوں کا خصوصاً اثر صاف ظاہر ہے۔ جن لوگوں نے ڈکنس، تھیکرے، ہارڈی، آنتھنی رولاں، ہیوگو، چیخوف، ٹالسٹائی، گورکی، شالوخوف اور پرل بک کی مشہور تصنیفات دیکھی ہیں۔ وہ یہ آسانی بتا سکتے ہیں کہ اس شمعِ فروزاں نے کن کن چراغوں سے روشنی حاصل کی ہے۔ لیکن یہ کسبِ ضیا اس شاطرانہ انداز سے کی گئی ہے کہ ہمارے ناول کا پورا ایوان جگمگا اٹھا ہے۔" آخری جملے کے باوجود اس پوری عبارت کا یہ اثر چھوڑتا ہے کہ پریم چند کے پاس اپنی گانٹھ کا کچھ زیادہ نہیں ہے۔ ویسے بھی آخری جملہ بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ حسینی صاحب یہ فیصلہ پہلے دے چکے ہیں کہ "تنہا کے سوا پریم چند کے کسی کردار میں ابدیت کے علامات نہیں ہیں اور تنہا بھی نیم مردہ ہے اور ان کے ناول محض تاریخی چیز بن کر رہ جائیں گے۔ وہ جس کے ناول زندہ ہی نہیں رہ سکتے۔ ناول کے ایوان کو کیسے جگمگا سکتا ہے؟"

یہاں احتشام حسین کا ایک اقتباس بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے پریم چند کی عظمت کی بنیاد اس حقیقت کو قرار دیا ہے کہ کہانیوں کا موضوع بادشاہوں، شہزادوں، جنوں اور پریوں سے نیچے اتر کر خاص قسم کے انسانوں تک پہنچ چکا تھا۔ لیکن یہ پریم چند ہی کا کام تھا کہ انھوں نے محنت کش عوام کو اپنے افسانوں اور ناولوں کا ہیرو بنایا اور اس دنیا کی تصویر کھینچی جو سب سے زیادہ جاندار اور سب سے زیادہ حقیقی اور سب

سے زیادہ وہ انسان دوستی کی مظہر تھی۔ یہی نہیں بلکہ میرا تو یہ بھی خیال ہے کہ اردو اور ہندی میں پریم چند پہلے ادیب ہیں جنھوں نے شعوری طور پر ادب کے ذریعے سے عوام کے مسائل سمجھنے کی کوشش کی ہیں انسانی دوستی کی طرف قدم اٹھایا۔ یہ پریم چند کے انفرادی شعور کی بات نہیں ہے۔ نہ صرف یہ کہنے سے کام چل سکتا ہے کہ وہ انگریزی، فرانسیسی، روسی اور بنگالی ناول نویسوں سے متاثر ہیں بلکہ اس کی جستجو ان طبقوں کے بدلتے ہوئے مزاج میں کی جانی چاہیے جن میں وہ پیدا ہوئے اور جن کے ساتھ ان کی ہمدردیاں تھیں! بیسویں صدی کے اس ہندوستان کو دیکھنا چاہیے جو ایک غیر ملکی حکومت کے خلاف آزادی کی جدوجہد کر رہا تھا اور جس کی رہنمائی اعلیٰ اور متوسط طبقے کے ذہین محب وطن کر رہے تھے اور اسی ہندوستانی سماج پر نظر ڈالنا چاہیے جس میں معاشی حالات کے ماتحت طبقاتی کشمکش بھی تیز ہوتی جا رہی ہے۔"
(پیش لفظ "پریم چند" از ہنس راج رہبر)

اگر حسینی صاحب نے صحیح تجزیہ کیا ہوتا اور ماحول اور اس کے اثرات کا جائزہ لیا ہوتا تو پریم چند کی اپج کو محسوس کر لیتے۔ یہاں میں مثال کے لیے "گوشۂ عافیت" پیش کروں گا یہ ۲۲-۲۰ء کی تصنیف ہے جس کا موضوع کسانوں کی بغاوت اور جدوجہد ہے۔ اس وقت تک ہندوستان میں گورکی کے ناول نہیں آئے تھے اور شولوخوف نے تو کچھ لکھا ہی نہیں تھا۔ پریم چند نے موضوع اور کرداروں کا انتخاب اپنے ماحول سے کیا تھا، ایچ۔ جی ویلز کے بتائے ہوئے اصول کے مطابق نہیں بلکہ اپنی حقیقت نگاری کے اصول پر۔ لیکن اس ناول پر طالسطائی کا اثر نمایاں ہے جو ابتدا ہی سے پریم چند پر تھا۔ انھوں نے طالسطائی کی کہانیوں کا ترجمہ بھی کیا تھا اور انھیں ہندوستانی ماحول میں ڈھال دیا تھا طالسطائیت کے علاوہ پریم چند پر گاندھی واد کا اثر بھی ہے اور گاندھی جی بھی طالسطائی کے فلسفے سے متاثر تھے لیکن طالسطائی کے اثر نے "گوشۂ عافیت" کو نقصان بھی پہنچایا ہے جو اس کے خاتمے سے ظاہر ہے۔ اس لیے یہ "کسب ضیا" ہی نہیں بلکہ کسب ظلمت بھی

ہے اس بات کو پریم چند کے روسی نقاد نے اس طرح بیان کیا ہے :

" یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ پریم چند نے یہ سماجی خیالات براہِ راست طالسطائی سے مستعار لیے ہیں حالانکہ طالسطائی کے اثر نے اپنا کام ضرور کیا ہے۔ اسی طرح ہم یہ بھی نہیں کر سکتے کہ پریم چند اور طالسطائی کے یہاں یکسانیت تلاش کریں، کیونکہ انیسویں صدی کے اختتام کے وقت کی روسی حقیقت کو بیسویں صدی کی اور پہلی سامراجی جنگ کے بعد کے ہندوستان کی حقیقت کو مساوی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ پریم چند اور طالسطائی کے بعض فکری رجحانات میں مطابقت ضرور پائی جاتی ہے کیونکہ بقول لینن "مشرقی نظام (یعنی ایشیائی نظام)" کی فکریات (IDEOLOGY) اپنی حقیقی تاریخی معنویت کے اعتبار سے طالسطائیت ہے : طالسطائی کے اثر کی یہی وجہ ہے اور اسی لیے اس کے خیالات ہندوستان ایسے ملک میں قبول کیے گئے۔" اس کا مطلب یہ ہے کہ طالسطائی کے خیالات ایشیائی نظام کا نتیجہ تھے۔ اور پریم چند کے خیالات بھی۔ اور اس لیے پریم چند بھی گاندھی جی کی طرح طالسطائی سے متاثر ہو سکے لیکن ان کی عظمت کا راز طالسطائی یا دوسرے مغربی ادیبوں سے متاثر ہونے میں نہیں ہے جیسا حسینی صاحب نے بتایا ہے بلکہ اس حقیقت میں ہے کہ وہ اپنے عہد کے ہندوستان کے شعور اور جذبات کے ترجمان تھے اور اس ترجمانی کا شاہکار "گئودان" اور اس کا ہیرو ہوری ہے۔

طالسطائی کا اثر "گوشۂ عافیت" میں اور خصوصیت سے اس کے اختتام میں بہت نمایاں ہے۔ پریم چند کی مثالیت اور تصوریت "چوگانِ ہستی" اور "میدانِ عمل" میں بھی باقی رہتی ہے لیکن "گئودان" اس اعتبار سے ان کی تمام ادبی تخلیقات سے الگ ہے کہ اس ناول میں پریم چند اپنی طالسطائیت۔ مثالیت اور تصوریت سے مایوس ہو کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ اس ناول کے شہری حصے میں جو مقابلۃً کمزور ہے۔ بعض مثالی کردار مل جاتے ہیں لیکن دیہاتی حصہ جو کتاب کی جان ہے اور ناول کا مرکزی موضوع ہے بے عیب ہے

اس میں تقلب ماہیت نہیں ہوتی، کوئی دنیا کو تیاگ کر تیرتھ کرنے نہیں جاتا۔ کوئی زمیندار اپنی زمین کسانوں میں نہیں بانٹتا۔ پریم چند نے بڑی سچی اور بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور ناول کو ہوری کی موت پر اس طرح ختم کیا ہے کہ ایک سناٹا چھا جاتا ہے

"دھنیا مشین کی طرح اٹھی۔ آج جو سُتلی بیچی ہے اس کے بیس آنے پیسے لائی اور ہوری کے ٹھنڈے ہاتھ میں رکھ کر سامنے کھڑے ہوئے داتا دین سے بولی مہاراج گھر میں نہ گائے ہے نہ بچھیا، نہ پیسہ۔ یہی پیسے ہیں، یہی ان کا گئودان ہے" اور غش کھا کر گر پڑی۔

پریم چند سے پہلے ہندوستان میں بہت سے کسان آباد تھے۔ لاکھوں اور کروڑوں لیکن ان کے نام نہیں تھے، انہیں کوئی جانتا نہیں تھا؛ دیہاتی کا لفظ سادہ لوح بیوقوف اور احمق کا اسم معنی سمجھا جاتا تھا لیکن پریم چند نے ہوری، دھنیا اور بلراج کی تخلیق کر کے ان گمناموں کو نام اور بے زبانوں کو زبان دے دی۔ موجودہ نسلیں ہوری اور دھنیا اور بلراج کے ذریعے سے اپنے عہد کی حقیقت کو سمجھیں گی، اپنے سماج کی ناانصافیوں اور سماجی اداروں کے مظالم کے خلاف احتجاج کریں گی اور پریم چند کی تنقید کی اہمیت کو سمجھ کر اس نظام کو بدل دیں گی اور آنے والی نسلیں ان کرداروں کے ذریعے اپنی ماضی کو جانیں گی اور کبھی اس نظام کو واپس نہیں آنے دیں گی جو ہوری کی جان لے لیتا ہے۔ یہ ہے پریم چند کی عظمت اور اہمیت اور ان کے کرداروں کی "ابدیت"۔ پریم چند کے ہیرو بیکار لوگ نہیں ہیں۔ نہ چور اچکے، اٹھائی گیرے۔ قاتل اور دغا باز ہیں۔ ان کے ہیرو محنت کش انسانوں سے آتے ہیں جو ظلم اور ناانصافی کے نظام کو بدل دینے کے خواہشمند ہیں۔

پریم چند نے ہندوستانی کسان کی جو تصویر کھینچی وہ ہمارے ادب اور انقلاب دونوں کے مستقبل کی طرف ایک اہم اشارہ ہیں۔ آخر عمر میں ان کے اندر بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں اور وہ اس حقیقت تک پہنچ گئے تھے کہ کسانوں اور مظلوموں کی مصیبت کا

حل ٹالسٹائیت، مثالیت اور تصوریت کے ذریعے سے جاگیرداری اور سامراج کے چوکھٹے کے اندر ممکن نہیں ہے، اس کے لیے سماجی تبدیلی ضروری ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ وہ اپنے لافانی ادب کے ذریعے سے اس عقیدے کو عملی جامہ پہناتے موت کے ظالم ہاتھوں نے انھیں ہم سے چھین لیا۔ دراصل اس نظام نے انھیں کھالیا جس کے خلاف وہ جدوجہد کر رہے تھے" عمر بھر کی فاقہ کشی اور افلاس نے ان کے جسم کو روگ لگا دیا تھا جس سے وہ جانبر نہ ہو سکے۔ پریم چند کی قبل از وقت موت نے اردو اور ہندی ادب کو بہت نقصان پہنچایا ہے اور میں ان کے بارے میں وہی کہنا چاہتا ہوں جو کارل مارکس نے انگریزی شاعر شیلے کی موت پر کہا تھا "اگر پریم چند زندہ رہ جاتے تو وہ اس عہد کے سب سے بڑے انقلابی ہوتے۔"

آخر میں چند الفاظ ان کی زبان کے بارے میں۔ پریم چند نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا اردو سے کی اور خاتمہ ہندی پر کیا۔ اس کی وجہ نہ تو اردو داں پبلک کی ناقدری تھی اور نہ پریم چند کی ہندو ذہنیت۔ فرقہ پرستی ان کو چھو بھی نہیں گئی تھی۔ دراصل یہ تبدیلی پریم چند کی فنکارانہ ذہنیت کی تبدیلی کی مظہر ہے۔ ان کی حقیقت نگاری جتنی گہری ہوتی گئی اور عوام سے جتنا زیادہ قریب آتے گئے، اتنی ہی ان کی زبان بدلتی گئی۔ ہندی اور اردو ایک ہی ہندوستانی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جو ایک دوسرے سے اتنے الگ معلوم ہوتے ہیں کہ بعض اوقات ان پر الگ الگ زبانوں کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ پریم چند نے ان دونوں کو ملانے کی کوشش کی ہے۔

ابتدا میں ان کی تحریروں پر اردو کی ادبی اور کتابی زبان کا اثر زیادہ تھا لیکن جوں جوں ان کا فن ترقی کرتا گیا یہ اثر کم ہوتا گیا اور یہ اثر کم ہوتا گیا اور بول چال کی صاف زبان کا اثر بڑھتا گیا۔ حقیقت نگاری کا تقاضا تھا کہ وہ کردار اپنے ماحول سے لیں اور ماحول کی فنکارانہ تخلیق میں مثالیت اور تصوریت سے کام نہ لیں؛ اس کا تقاضا تھا کہ کردار جس ماحول سے آتے ہیں اسی ماحول کی زبان استعمال کی جائے۔ ہوری اسراٹھ جاں ادا کی

زبان نہیں بول سکتا نہ لکھنؤ کی بیگمات کے محاورے میں گفتگو کر سکتا ہے۔ یہ حقیقت نگاری کے اصول کے خلاف ہوگا۔ ہوری اپنی زبان بولے گا لیکن پریم چند اسے تھوڑا سا بانجھ دیں گے اور اس میں ادبی ڈھنگ پیدا کر دیں گے۔

پریم چند کی زبان کی یہ حرکت اور جنبش عوام کی طرف ہے جس ہندی پریم چند نے استعمال کی ہے اور اردو سے کچھ زیادہ الگ نہیں ہے بلکہ اردو اور ہندی کے حسین روپ کا حسین امتزاج ہے۔ اس زبان کا ہندی ساہتیہ سمیلن اور ریڈیو کی موجودہ سرکاری زبان سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے جو ایک بناوٹی زبان ہے اور زبردستی سکھائی جا رہی ہے۔ پریم چند کی زبان اس مستقبل کا پتہ دیتی ہے جس کی طرف اردو اور ہندی جا رہی ہیں اور وہ وقت دور نہیں جب اردو اور ہندی کا فرقہ وارانہ اختلاف ختم ہو کر ایک عوامی اور جمہوری زبان بن جائے گی جس میں دونوں کی ادبی روایات کے بہترین عناصر شامل ہوں گے۔

پریم چند کا یہ اصول بڑا قیمتی ہے کہ ادب کی زبان کرداروں اور ماحول کی زبان کے مطابق ہو۔ اس اصول کے برتنے سے زبان میں بڑا تنوع پیدا ہوتا ہے اور الفاظ کے ذخیرے میں اضافہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کے واسطے سے پریم چند کی انسان دوستی اور حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ان کی عوامی اور جمہوری زبان بھی آئی ہے۔ ہمیں اس ورثے کی حفاظت کے لیے اسے آگے بڑھانا ہے۔

جس طرح پریم چند نے اردو ادب کو بحران سے نکال کر نئے راستے پر ڈال دیا اسی طرح جوش ملیح آبادی نے بھی اردو شاعری کے لیے نئی راہیں بنائی ہیں۔ لیکن دونوں کے طریقوں میں شاعری اور نثر کے فرق کے علاوہ بنیادی فرق یہ ہے کہ پریم چند حقیقت نگار ہیں اور جوش رومان پسند۔

جوش کا صحیح ادبی مقام سمجھنے میں سب سے بڑی غلطی "شاعر انقلاب" کے لقب کی وجہ سے ہوتی ہے۔ انقلاب کا لفظ نقادوں کی فکر کو غلط راستے پر ڈال دیتا ہے اور وہ

جوش سے ایسی توقعات وابستہ کر لیتے ہیں جو ان کی شاعری پوری نہیں کر سکتی۔ اس طرح انقلاب اور رومان کے درمیان ایک دیوار کھڑی ہو جاتی ہے اور جوش کی شاعرانہ شخصیت کے دو ٹکڑے ہو جاتے ہیں اور نقاد حیران رہ جاتا ہے کہ جوش کی رومانی شاعری ان کی "انقلابی" شاعری سے بہتر ہے پھر انھیں شاعر انقلاب کیوں کہا جاتا ہے؟

انقلاب کا لفظ سیاسی اور سماجی تبدیلی کے حق میں سب سے پہلے اقبال نے استعمال کیا اور سیاسی انقلاب کا تصور بھی اردو شاعری کو اقبال ہی نے عطا کیا۔ سرمایہ دار مزدور، زمیندار اور کسان، آقا اور غلام، حاکم اور محکوم کی باہمی کشاکش کے موضوعات پر سب سے پہلے اقبال نے نظمیں کہیں لیکن اس کے باوجود "شاعر انقلاب" کے خطاب کا حقدار جوش کو سمجھا گیا۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ اقبال نے براہ راست سیاسی جدوجہد کے موضوعات پر کم نظمیں کہی ہیں اور انقلابی تصورات کو اپنے مخصوص زاویہ نگاہ سے دیکھا ہے اور انھیں اپنے فلسفۂ خودی کے سانچے میں ڈھال لیا ہے جو بنیادی طور سے انقلابی فلسفہ نہیں ہے لیکن جوش نے براہ راست سیدھی سادی ایجی ٹیشنل نظمیں کہیں۔ یہ نظمیں کتنی ہی سطحی اور جذباتی کیوں نہ سمجھی جائیں لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کا ہیجان اور ابال ہندوستان کی سیاسی زندگی کے ہیجانی دور کا ترجمان بن گیا۔(۱)

جوش سر تا قدم رومانی شاعر ہیں اور ان کا تصور انقلاب بھی رومانی ہے جس کے زیر اثر وہ بہت جلد مشتعل ہو کر جذبات اور ہیجان کے طوفان میں بہہ جاتے ہیں اور مجاہد کی شان سے نیزہ ہلاتے اور تلوار چلاتے میدان میں اتر آتے ہیں۔ یہ جوش کی رومانی فطرت ہی کی کرشمہ سازی

---

(۱) میں اس میں ۱۹۲۰ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ شامل کرتا ہوں۔ جوش ترقی پسند تحریک کے پیش رو ہیں جو ترقی پسند تحریک میں شامل ہو گئے۔ میں ان کی شاعری پر مجموعی طور پر سے نظر ڈال رہا ہوں اس لیے ترقی پسند تحریک سے پہلے اور بعد کے زمانے میں تقسیم نہیں کرتا۔

ہی کی کرشمہ سازی ہے کہ کبھی ان کا انقلاب نظموں میں افشاں بھر کر چلتا ہے اور کبھی سرمایہ داروں کی ہڈیاں چباتا ہوا، کبھی وہ نئی دلہن کی طرح خوبصورت ہوتا ہے اور کبھی دیو کی طرح مہیب اور دہشتناک۔ اسی رومانی انقلاب پرستی کے زیرِ اثر وہ کبھی کبھی اپنے ابنائے وطن سے اس طرح مخاطب ہوتے ہیں کہ یہ شبہہ ہونے لگتا ہے کہ وہ نفرت اور حقارت کا اظہار کر رہے ہیں اور وہ پوری ہندوستانی قوم کو نامرد، ذلیل، روسیاہ سب کچھ کہہ ڈالتے ہیں۔

اصل میں ان کی رومانی نفرت انہیں جلد بازی کی ترغیب دیتی ہے اور وطن کی آزادی کے لیے وہ اس قدر بیتاب ہو جاتے ہیں کہ واقعات اور حالات کی رفتار میں اپنے تخیل کی سرعتِ پرواز نہ پا کر مایوس ہونے لگتے ہیں۔ وہ پورے کارواں کو چھوڑ کر آگے بڑھ جاتے ہیں اور اپنی ذات کو جو (شاعرانہ ذات ہے) انقلابی فوج کا ہراول محسوس کرنے لگتے ہیں۔ جوش کی اس قسم کی نظموں سے حقارت اور نفرت ٹپکتی ہے لیکن دراصل ان کے پسِ پشت وطن اور قوم سے انتہائی محبت کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ ان نظموں کی شاعرانہ حیثیت کچھ بلند نہیں ہے اور ترقی پسندی کے مخالفین اکثر و بیشتر انہیں نظموں سے استدلال کرتے ہیں۔

لیکن جوش نے اچھی قسم کی ایجی ٹیشنل نظمیں بھی کہی ہیں جو اردو شاعری میں ایک اضافہ ہیں اور پچھلے تیس برسوں میں ان نظموں نے بڑا کام کیا ہے۔ ان میں جوش نے براہِ راست انگریزی حکومت اور برطانوی استبداد پر حملہ کیا ہے، ابھرتی ہوئی تحریکِ آزادی کی حوصلہ افزائی کی ہے، مجاہدوں کی شان میں قصیدے پڑھے ہیں اور سمجھوتے بازی پر لعنت ملامت کی ہے۔ ان نظموں میں خطابت زیادہ ہے جو بعض حضرات کو ناگوار گزرتی ہے لیکن میرا خیال ہے کہ خطابت کی بھی شاعری میں جگہ ہے بشرطیکہ وہ شاعرانہ حدود کے اندر رہے، اور جن نظموں کا ذکر میں کر رہا ہوں ان میں خطابت شاعرانہ حدود کے اندر رہی ہے اور اس لیے ایک فنی حسن بن گئی ہے۔

جوش کی ایک مقبول نظم "شکستِ زنداں کا خواب" ہے جو انھوں نے غالباً ۴۲-۴۳ء

میں کبھی تھی سا اس زنداں کا پھاٹک لمبے کا اور اس کی دیواریں اینٹ اور پتھر کی نہیں ہیں۔ اس زنداں کا نام ہندوستان ہے۔ شاعرِ انقلاب نے اس نظم میں ہندوستان کی تحریکِ آزادی کے عوامی پہلو، برطانوی حکومت کے جبر واستبداد اور اس سے پیدا ہونے والے ہیجان اور ابال کو پیش کیا ہے:

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے، گونج رہی ہیں تکبیریں
اکتائے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں
دیواروں کے نیچے آ آ کر یوں جمع ہوئے ہیں زندانی
سینوں میں تلاطم بجلی کا، آنکھوں میں جھلکتی شمشیریں
بھوکوں کی نظر میں بجلی ہے، توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہیں
تقدیر کے لب کو جنبش ہے، دم توڑ رہی ہیں تدبیریں
آنکھوں میں گدا کی سرخی ہے، بے نور ہے چہرہ سلطاں کا
تخریب نے پرچم کھولا ہے، سجدے میں پڑی ہیں تعمیریں
کیا ان کو خبر تھی زیر و زبر رکھتے تھے جو روحِ ملت کو
ابلیں گے زمیں سے مارِ سیہ، برسیں گی فلک سے شمشیریں
کیا ان کو خبر تھی سینوں سے جو خون چرایا کرتے تھے
اک روز اسی خاموشی سے ٹپکیں گی دہکتی تقریریں
سنبھلو کہ وہ زنداں گونج اٹھا، جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹی زنجیریں

میں اس نظم کی تعریف میں اس سے بہتر الفاظ استعمال نہیں کر سکتا جو عزیز احمد نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں استعمال کیے ہیں۔ "ان کی تشبیہات و استعارات میں آتشیں سیلاب کا سا ابال اور جوش پیدا ہوتا ہے۔ ان استعارات کی جدت اور شدت متحرک اور

نعرہ خیز ہے کون انکار کر سکتا ہے کہ ایسی نظموں کی پر شوکت روانی، ان کے وزن، ان کے الفاظ کی بے محابا ترتیب، ان کے جذبات کی خود سری میں انقلاب کے آہنی قدموں کی چاپ صاف سنائی دیتی ہے۔ اس طرح کی نظموں نے اُردو میں ایک نئے قسم کی متحرک، ولولہ خیز اور مجاہدانہ (MILITANT) شاعری کی بنیاد ڈالی ہے جس کا اثر ترقی پسند شاعروں کی پوری نسل پر پڑا ہے

جوش کی ایک اور مشہور نظم ہے: "وفاداران ازلی کا پیام شہنشاہ ہندوستان کے نام" یہ نظم جارج ششم کے جشن تاجپوشی پر کہی گئی تھی۔ اس کے ایک اک مصرعے سے وہ نفرت ٹپکتی ہے جو انگریزی حکومت کے لیے ہر ہندوستانی کے دل میں تھی۔ اس میں بظاہر طنز ہے لیکن دراصل بڑی شدید اور گہری نفرت ہے۔ نظم شروع ہی اس طرح ہوتی ہے:

"تاجپوشی کا مبارک دن ہے اے عالم پناہ
اے غریبوں کے امیر، اے مفلسوں کے بادشاہ
اے گدا پیشوں کے سلطان، جاہلوں کے تاجدار
بے زروں کے شاہ، دریوزہ گروں کے شہریار

شاعر کے تخیل نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ایک "وفادار غلام" کی تخلیق کی ہے جو ہندوستان کے شہنشاہ کو بغاوت پر آمادہ "غلاموں" کے خطرناک ارادوں سے آگاہ کرتا ہے:

کشورِ ہندوستاں میں رات کو ہنگامِ خواب
کروٹیں لیتا ہے رہ رہ کر فضا میں انقلاب
گرم ہے سوزِ بغاوت سے جوانوں کا دماغ
آندھیاں آنے کو ہیں اے بادشاہی کے چراغ

ہم وفادارانِ پیشیں، ہم غلامانِ کہن!
قبر جن کی کھد چکی، تیار ہے جن کا کفن!
تند رو دریا کے دھارے کو ہٹا سکتے نہیں
نوجوانوں کی امنگوں کو دبا سکتے نہیں

اس قسم کی نظموں میں جوش انقلاب کے خوش آئند اور حسین تصور کے نہیں بلکہ انقلاب جدید ہیبت، عظمت اور جلال کے شاعر نظر آتے ہیں۔

ایسی ہی ایک اور زوردار نظم "ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام" ہے جو ۱۹۳۹ میں سامراجی جنگ شروع ہونے پر کہی گئی تھی۔ اس میں جوش نے پورے ہندستان کے ان جذبات کو سمویا ہے جو اس وقت سینوں میں بے چین تھے۔ یہ انگریزی سامراج کے مظالم کی تاریخ ہے کہ کس طرح سامراجی غاصب ہمارے ملک میں تاجروں کے بھیس میں آئے اور انھوں نے عیاری اور مکاری سے ہماری خاک وطن پر قبضہ کر لیا، ہماری دستکاری اور تہذیب و تمدن کو پامال اور برباد کر دیا۔ انھوں نے قید خانوں کو بھر دیا اور گڑھوں کو انسانی لاشوں سے پاٹ دیا۔ پھر ان منزلوں کا ذکر ہے جن سے ہماری قومی تحریک گزری ہے مثلاً جلیانوالہ باغ، بھگت سنگھ کی پھانسی وغیرہ۔ نظم ان اشعار پر ختم ہوتی ہے:

خیر اے سوداگرو اب ہے تو بس اس بات میں
وقت کے فرمان کے آگے جھکا دو گردنیں
اک کہانی وقت لکھے گا نئے مضمون کی
جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمہارے خون کی
وقت کا فرمان اپنا رخ بدل سکتا نہیں
موت ٹل سکتی ہے اب فرمان ٹل سکتا نہیں

یہ ایک انقلابی اور تاریخی حقیقت ہے جو اٹل ہے اور یہی اس نظم کی مقبولیت کا

مختصر یہ نظم سیکڑوں سیکڑوں جلسوں میں پڑھی گئی اور اسے شائع کرکے ہزاروں کی تعداد میں تقسیم کیا گیا۔ یوپی میں کئی سال تک یہ نظم لوگوں کے دل و دماغ پر چھائی رہی۔ اس نے آزادی کے سیکڑوں مجاہدوں کے دلوں کو گرمایا اور ہزاروں آدمیوں کے خرمن میں حرارت پیدا کی۔ یہ نظم اور اس قسم کی دوسری نظمیں آنے والی نسلوں کو بتلائیں گی کہ جب برطانوی سامراج کا سورج ڈوبنے والا تھا تو ہندوستان کی جذباتی حالت اور سیاسی موڈ کیا تھا۔ یہ نظم سرکار نے ضبط کرلی اور جوش کے گھر کی تلاشی لی گئی جس پر انھوں نے ایک اور نظم میں یہ کہا کہ بستر کے خانوں کی تلاشی لینے سے کوئی فائدہ نہیں، اگر دلوں کی تلاشی لی جائے تو لو، اور یہ انگریزی حکومت کیا کسی بھی حکومت کے بس کی بات نہیں۔

جوش کبھی تلخی، نفرت اور حقارت سے کام لیتے ہیں اور کبھی طنز اور ظرافت سے اور اپنی ایجی ٹیشنل نظموں کو مختلف طریقوں سے کامیاب بناتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد سے انھوں نے تقریباً تمام بڑے بڑے سیاسی واقعات پر ایسی نظمیں کہی ہیں انھیں کے ساتھ وہ نظمیں بھی شامل کی جاسکتی ہیں جن میں جوش مستقبل کے خوش آئند اور حسین خوابوں کے شاعر ہیں یہاں ان کی رومانیت اپنے شباب پر آجاتی ہے اور نادر اور اچھوتے تشبیہ اور استعارے، بے مثل ترکیبیں، الفاظ کی دلکش ترتیب، مصرعوں کا ترنم اور روانی اور تخیل کے پھیلاؤ سے ان نظموں کو اور زیادہ حسین بنادیتے ہیں۔ یہاں ان کی انقلابی اور رندانہ شخصیت ایک ہوجاتی ہے اس خاندان کی ایک نظم "نظامِ نو" ہے اور دوسری "انسانیت کا کورس":

کھیل، ہاں اے نوعِ انساں، ان سیہ راتوں سے کھیل
آج اگر تو ظلمتوں میں پابجولاں ہے تو کیا
مسکرانے کے لیے بیتاب ہے صبحِ وطن
اور چندے ظلمتِ شامِ غریباں ہے تو کیا

چل چکی ہے پیشوائی کو نسیمِ باغِ مصر
آج یوسف مبتلائے چاہِ کنعاں ہے تو کیا
ختم ہو جائے گا کل یہ نارواپست و بلند
آج ناہموار سطحِ بزمِ امکاں ہے تو کیا
سینوں میں سیر کے افشاں چل چکا ہے انقلاب
ابرِ غم زلفِ جہاں پر بال جنباں ہے تو کیا
منزلیں طے کر چکا ہے آفتابِ صبحِ نو
آج اگر روحِ قدامت ظلمت افشاں ہے تو کیا
کل جواہر سے گراں ہو گی لہو کی بوند بوند
آج اپنا خون پانی سے بھی ارزاں ہے تو کیا
آ رہی ہے آگ لنکا کی طرف بڑھتی ہوئی
آج راون کا محل سیتا کا زنداں ہے تو کیا
دستِ غمخواری میں ہو گی کل زمامِ آب و ناں
آج ہر گھر نامہربانی بے سر ساماں ہے تو کیا
ہو رہا ہے طبع فرمانِ حیاتِ جاوداں
موت اگر اب تک رگِ جاں پر خراماں ہے تو کیا
جب نور کا جانور بھی کل نہ ہو گا مدعی
آج اگر انساں کا انساں دشمنِ جاں ہے تو کیا
کھل رہا ہے وحدتِ اقوامِ عالم کا علم
آج انساں منکرِ توحیدِ انساں ہے تو کیا

آچکا ہے رونقِ فردا کا جنبش میں جلوس
آدمی کا خانۂ امروز ویراں ہے تو کیا
جوش کے افکار کو مانے گی مستقبل کی روح
آج اگر رسوا یہ مردِ نامسلماں ہے تو کیا — نظامِ نو

بڑھے چلو، بڑھے چلو، رواں دواں بڑھے چلو
بہادرو وہ خم ہوئیں بلندیاں بڑھے چلو
پئے سلام جھک چکا وہ آسماں، بڑھے چلو
فلک کے اٹھ کھڑے ہوئے وہ پاسباں بڑھے چلو
یہ ماہ ہے، وہ مہر ہے، یہ کہکشاں بڑھے چلو
لیے ہوئے زمیں کو کشاں کشاں بڑھے چلو
رواں دواں بڑھے چلو، رواں دواں بڑھے چلو

ابھی نشاں ملا نہیں ہے منزلِ ثبات کا
ابھی تو دن کے دھندلکے میں وسوسہ ہے رات کا
ابھی لیا نہیں ہے دل نے جائزہ حیات کا
ابھی پتا چلا نہیں ہے سرِ کائنات کا
ابھی نظر نہیں ہوئی ہے رازداں بڑھے چلو
رواں دواں بڑھے چلو، رواں دواں بڑھے چلو

تمہاری جستجو میں ہیں رواں وہاں یہاں یہاں
فلک کی شہریاریاں، زمیں کی کج کلاہیاں

تم اور لبا طِ بے دلی پہ دل شکن سیاہیاں
ہر اک قدم پہ ہیں تو ہوں تباہیاں سیاہیاں

تباہیوں سیاہیوں کے درمیاں بڑھے چلو
رواں دواں بڑھے چلو، رواں دواں بڑھے چلو

قریب ختم رات ہے رواں دواں سیاہیاں
سفینہ ہائے رنگ و بو کے کھل رہے ہیں بادباں
فلک دھلا دھلا سا ہے، زمین ہے دھواں دھواں
افق کی نرم سانولی سیاہیوں کے درمیاں

مچل رہی ہیں زرنگار سرخیاں، بڑھے چلو
رواں دواں بڑھے چلو، رواں دواں بڑھے چلو

انسانیت کا کورس

آزادی کا یہ حسین تصوّر اور بھرپور یقین اُردو شاعری میں اس سے پہلے نہیں آیا تھا۔ یہ سرشار اور نشاط آور حوصلہ مندی اور دولہن کی طرح آراستہ رجائیت ہے جو جنس ہیجان اور جذباتیت سے پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس کے پیچھے ایک سنجیدہ فکر اور سیاسی سمجھ بوجھ ہے جس کی بنیاد پختہ طبقاتی شعور نہ سہی لیکن قومی آزادی کا شدید احساس اور سامراج دشمنی کا جذبہ ضرور کارفرما ہے جس میں سمجھوتے بازی کی کوئی گنجائش نہیں۔ اس پر "زوالِ جہانبانی" شاہد ہے:

نظر ہے کلبۂ مزدور پہ معمارِ فطرت کی
تلاطم میں ہے قصرِ آہنی سرمایہ داری کا
شبانِ کج کلاہ پر تنگ ہے عالم کی پہنائی
درِ دہقاں پہ دستک دے رہی ہے شانِ ارائی

جہاں بانی دہکتی آگ ہے گرتی ہوئی بجلی
ہمیشہ اس نے دنیا میں کیا معدِ محو پیدا
ہزاروں تجربوں کے بعد انقلاب یہ کہتا ہے
کہ شاہی سے نہیں ہوتا شرافت کا چلن پیدا!
نہ ہو جب تک جفا جب تک جبیں شہریاری پر
نہیں ہوتا کلاہِ خسروی میں بانکپن پیدا
سُن اے غافل اگر تا روزِ قیامت نسلِ شاہی سے
نہ ہوگا بزمِ انسانی کا صدرِ انجمن پیدا

اس نظم میں جوش نے انقلاب کی سیدھی دعوت دی ہے اور ان خطروں سے بھی آگاہ کر دیا ہے کہ سامراج بھیس بدل کر اور پردوں کے پیچھے چھپ کر بھی ریاست چلا سکتا ہے اور آزادی کا فریب دے کر غلامی پر رضامند رکھ سکتا ہے:

نہ ہو مغرور اگر مائل بہ نرمی ہو سلطانی
کہ یہ بھی ایک صورت ہے تجھے غافل بنانے کی
گئے وہ دن کہ تو زنداں میں جب آنسو بہاتا تھا
ضرورت ہے قفس پر اب تجھے بجلی گرانے کی

جوش کی رومانیت جو وطن کی محبت اور آزادی کی خواہش سے پیدا ہوئی، صحت مند اور انقلابی عناصر کی حامل ہے اور دنیا کو تبدیل کر دینے کے جذبے سے سرشار ہے اس لیے وہ حقیقت سے گریز نہیں کرتی بلکہ حقیقت کی بدصورتی اور حسن کو نمایاں کرتی ہے، بدصورتی سے نفرت اور حسن سے محبت پیدا کرتی ہے، وہ سماج کے ظلم، فریب اور ریا کا پردہ چاک کرتی ہے اور عدل، انصاف اور محبت کی ترغیب دیتی ہے اور انسان دوستی کی اس منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں شاعر کہتا ہے:

کوئی حد ہی نہیں اس احترامِ آدمیت کی
بدی کرتا ہے دشمن اور ہم شرمائے جاتے ہیں

سماج کی بد صورتی میں سب سے زیادہ بھیانک مفلسی اور بے بسی کے نظارے ہیں۔ جن کی بڑی دلدوز تصویریں شاعر نے کھینچی ہیں: بھوکا پیٹ، پیاسے ہونٹ، چھوٹے چھوٹے بچے جو کھلونوں کے لیے ترس رہے ہیں، مزدوری اور محنت جو مجھی سے اس کی لطافت چھین لیتی ہیں، جھونپڑے، بگاڑیں، شہر کی گلیاں - یہ سب ان تصویروں کے موضوعات ہیں؛ پھر وہ ریاستیں اور جواڑے ہیں جو قرونِ وسطیٰ کے مظالم کو زندہ کئے ہوئے ہیں ("بادشاہ کی سواری") بنیئے اور مہاجن جن کی توندیں مفلس عوام کے خون کی تجوریاں ہیں؛ خان بہادر اور خطاب یافتہ ضمیر فروش؛ فرقہ پرستی، انگریز نوازی، سیوتنے بازی، عوام سے غداری، غرض محکوم ہندوستان کی زندگی کے کتنے ہی تاریک رُخ ہیں جو ان تصویروں میں جھلک آتے ہیں شاعر کا دل صرف اس مفلسی اور غلامی ہی پر نہیں کڑھتا بلکہ اس کو یہ خیال بھی ستاتا رہتا ہے کہ نئی پود بھی بڑی ہو کر غلام ہو جائے گی۔ یہ مایوسی کی تبلیغ نہیں ہے بلکہ انسانی ضمیر کو تازیانہ لگانے کا ایک طریقہ ہے۔ اس طرح کی نظموں میں "مستقبل کے غلام" سب سے حسین نظم ہے جو تشبیہات کی ندرت، تخیل کی پاکیزگی اور حسن بیان کا بڑا دلکش نمونہ ہے:-

یہ ہند کے سمن بر، شیریں کلام بچے
یہ گل عذار بچے، یہ لالہ فام بچے
بے وجہ شادمانی، بشاش رہنے والے
یہ موجِ سرخوشی پر ہنس ہنس کے بہنے والے
رہ رہ کے یہ فلک کی جانب ابھرنے والے
یہ شاخِ عمرِ نو کے تازہ چٹکنے والے
کس شانِ دلکشی سے پھرتے ہیں شور کرتے
یہ گنگناتے غنچے یہ بولتے شگوفے

امراجِ زندگی پر الماس کے سینے
شیرینیوں سے مملو ذی روح آبگینے
فطرت نے دل سے چاہا ان کا لطیف ہونا
دی ماہِ نو کی چاندی، پہلی کرن کا سونا
لیکن وطن کی حالت پیہم ڈرا رہی ہے
دل سے یہ روح فرسا آواز آ رہی ہے
اک دن ذلیل و وحشی ان کے بھی نام ہوں گے
اپنی ہی طرح اک دن یہ بھی غلام ہوں گے

جوش کی وہ نظمیں بھی جن میں انہوں نے مذہبی ریاکاری کا پردہ چاک کیا ہے اور واعظوں اور زاہدوں پر پھبتیاں کہی ہیں۔ موجودہ سماج کی بد صورتی کو بے نقاب کرتی ہیں وہ بظاہر روایتی شاعری کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہیں لیکن حقیقت یہ نہیں ہے ان کا رویہ اس اعتبار سے نیا ہے کہ وہ سیاسی آزادی، عقل پرستی اور مادی لذت اندوزی کے جواز اور مذہبی وہم پرستی، فرقہ پرستی اور ریاکاری کی مخالفت کا ایک حصہ ہیں۔ ہمارے پرانے شعراء مولوی، قاضی، محتسب اور فقیہ پر جو پھبتیاں کہی ہیں۔ وہ اس دور کے سماجی نظام اور حکمراں طبقے کے استبداد کے خلاف عوام کے غیر شعوری احتجاج کو ظاہر کرتی ہیں جو منظم سیاسی تحریکیں نہ ہونے کی وجہ سے کوئی واضح شکل اختیار نہیں کر سکتا تھا [illegible] خیالات کے [illegible] کے سلسلے میں [illegible] جوش نے انقلابیوں کی تحریکیں [illegible] شعور بانٹنے کی [illegible] سماجی نقطہ نظر سے بے نقاب کیا ہے [illegible] خیال [illegible] کے رد عمل کو مٹانے کی کوشش کی ہے ان نظموں کی پوری اہمیت کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے

جب ہم انہیں جوش کی عقل پرستی کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں جو ان کے کلام میں شروع سے موجود ہے۔ ہندوستان ایسے ملک میں جہاں جاگیرداری کی لاش ابھی تک سڑ رہی ہے

جہاں بیہودہ رسم و رواج اور توہمات کا دور دورہ ہے، جہاں مذہبی جنون سروں پر بھوت کی طرح سوار ہے اور سیاست پر اثر انداز ہو رہا ہے، عقل پرستی ایک انقلابی قوت ہے جو رجعت پرستی کی بنیادوں کو ہلانے میں مدد دیتی ہے۔

جوش کی عقل پرستی ان کے پیش رو تمام شعراء اور ادیبوں کی عقل پرستی سے مختلف ہے۔ اس میں وہ حالی اور اقبال سے بھی آگے نکل گئے ہیں۔ یہ باغیانہ قسم کی عقل پرستی ہے کیونکہ یہ پہلی بار مذہبی تصورات سے الگ اور آزاد ہو کر آئی ہے۔ جوش نے اس عقل پرستی کو مذہبی رجعت پرستی اور قدامت پسندی کے بتوں کو توڑنے کے لیے استعمال کیا۔ یہ ان کا ایک بہت بڑا کارنامہ ہے جو انقلابی جدوجہد کا ایک اہم حصہ ہے۔ یہ دراصل انسان کی تخلیق کے عمل کا ایک حصہ ہے جس کے جسم کو طبقاتی زنجیروں سے اور دل و دماغ کو وہم پرستی کے شکنجوں سے آزاد کرنا اس عہد کا تاریخی فریضہ ہے۔

آج ہمارا ترقی پسند ادب مذہبی تصورات سے آزاد ہے اور یہ ہمیں بڑی معمولی بات معلوم ہوتی ہے لیکن جب جوش نے شاعری شروع کی تو یہ معمولی بات نہیں تھی یہ ترقی پسند شاعری کی طرف بڑھنے کے لیے ایک بہت بڑا انقلابی قدم تھا۔ حالی ہماری شاعری کو گل و بلبل سے آزاد کر کے حقیقت نگاری کی طرف لے گئے۔

جوش نے اس مقصد کے لیے میخانہ اور مسجد، ساقی اور زاہد، رند اور محتسب کی طرح تمام پرانی علامتیں بڑی خوبصورتی سے استعمال کی ہیں اور حافظ اور خیام کی روایات سے پورا فائدہ اٹھایا ہے (۱)۔

---

(۱) جوش کی بعض غزلیں محض تتبع بن کر رہ گئی ہیں اور کئی صدی بعد حافظ و خیام کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہیں۔ یہاں سے ماتحت لذت اندوزی کے بجائے عشرت کوشی کی تلقین ہوتی ہے یا اس فلسفے کے خط و خال ابھرنے لگتے ہیں جو دنیا اور اس کی زندگی کو فانی، ہیچ اور پوچ سمجھتا ہے۔

عقل پرستی کا سب سے بڑا کارنامہ جوش کی طویل نظم "حرفِ آخر" ہے جو ابھی تک مکمل شائع نہیں ہوئی ہے۔ میں نے یہ نظم پڑھی ہے اور میرا خیال ہے کہ جب یہ مکمل ہو کر شائع ہو گی تو اردو زبان کی عظیم ترین نظموں میں شمار کی جائے گی۔ اس نظم نے اردو شاعری کی سطح کو بلند کر دیا ہے۔ جوش نے اس میں مادے اور خیال کی کشمکش کو پیش کر کے مادیت کو ابھارا ہے۔ عقل پرستی اور بغاوت کی ترغیب دی ہے۔ یہاں میں اس کے "ارتقا" کے حصے کا صرف ایک ٹکڑا پیش کروں گا:

رنگ و بو کا یہ ستارہ جس میں ہے یہ ریل پیل
زندگی کا جس میں کیا جا رہا ہے کب سے کھیل
یہ کرہ، یہ آب و گل کی کارگاہِ ہست و بود
قبل از پیدائشِ تاریخ ہے جس کا وجود
رقص میں کب سے ہے یہ رقاصۂ جادو ادا
ذہن میں آتا نہیں اندازہ ماہ و سال کا
عمر کیا ہے اس تماشا گاہِ ابر و باد کی
غور کرتے وقت رک جاتی ہے سانس اعداد کی
یہ مہ و خورشید یہ سیارگانِ ہفتمیں!
اور انہیں کے ساتھ یہ گردندۂ غلطاں زمیں
ایک ہی جھلے میں رقصاں تھے یہ سب آتش جمال
جن کے گرداگرد تھا لرزندہ اک شعلوں کا جال

اس کے بعد شاعر نے زمین کی تخلیق کی بڑی شاندار تصویر کھینچی ہے جس کی عظمت پڑھنے والے کو مبہوت کر دیتی ہے اور آخر میں زندگی ابھرتی ہے:

صبر لیکن مدتوں کے بعد کام آ ہی گیا
تیرہ شب کو روزِ روشن کا پیام آ ہی گیا
مژدۂ ہستی لیے موجِ صبا آنے لگی
قلزموں نے ارغنوں چھیڑا زمیں گانے لگی
بعد پھر اک دلفریب و دلنشیں انداز سے
خاک سے پودوں نے سر اپنے نکالے ناز سے
اور پھر سبزے کی جنبش سے زمیں لہرا گئی
اس ستارے کی مسیں بھیگیں، جوانی آ گئی
اور پھر کچھ تمتما کے اٹھی ایک موجِ سرخوشی
قلزموں میں زندگی کی اولیں جنبش ہوئی
خاک نے انگڑائی لے کر اپنے جوڑے کو چھوا
آئی سطحِ بحر سے میلاد خوانی کی صدا!
زندگی کی طرفہ جنبش سے ہلی روحِ جمود
اولیں مضراب سے لرزاں ہوا تارِ وجود
کونپلیں بن بن کے پھوٹے خاکداں کے لوے
مچھلیوں کی شکل میں ابھرے ارادے بحر کے
کاہ کی نبضیں بھی زیرِ کہکشاں چلنے لگیں
پانیوں پر سانس لیتی کشتیاں چلنے لگیں
دہر کے تاریک گوشے تک منور ہو گئے
زندگی کی سانس سے جو ہر کے معطر ہو گئے
زندگی کیا! دولتِ بیدار ادراک و حواس
زندگی آواز، اشارہ، گیت، آگاہی قیاس

زندگی موجِ شعور و چشمۂ دانش زندگی
سیلِ احساسات و طوفاں گاہ جنبش زندگی
خسروِ گردونِ گرداں، شاہِ گیتی زندگی
زندگی تابندگی، رقصندگی، رخشندگی
شعلہ پرور، شعلہ پیکر، شعلہ افشاں زندگی
پرفشاں، جنباں، رواں، جولاں، خراماں زندگی
اس ستارے کی امنگوں کی روانی زندگی
تند و طوفانی عناصر کی جوانی زندگی
منتشر تاریخِ دنیا کی مؤلف زندگی
دین کے رنگیں صحائف کی مصنف زندگی
زندگی سالارِ بحر و بر، امیرِ برق و باد
دہر کا دل، فلک کی معراج، فطرت کی مراد
میرِ عالم، فاتحِ پیدا و پنہاں زندگی
کردگارِ انبیاء، خلاقِ یزداں زندگی

سوچ تو کس منزلِ طوفاں سے آئی ہے حیات
کتنی موتوں کو کچل کر مسکرائی ہے حیات
ابتدائی منزلوں کی بے پر و بالی کو دیکھ
قہر افگن مادے کی ہمتِ عالی کو دیکھ

اس میں علمی سنجیدگی، فلسفیانہ وقار، تشبیہوں اور استعاروں کی رنگینی اور ندرت پرشکوہ ترنم اور پُرعظمت روانی، معنی آفرینی اور خیال آرائی کے امتزاج کا وہ

معجزہ ہے جو اُردو شاعری اس سے پہلے پیش نہیں کر سکی تھی۔ الفاظ کا اتنا بڑا جادوگر کبھی پہلے پیدا ہی نہیں ہوا۔ جن لوگوں کے لیے شاعری محض جذبات نگاری، محض ایک داخلی تجربہ ہے، یا جو لوگ حسن و عشق، ہجر و وصال تک شعر کو محدود سمجھتے ہیں۔ یا جن کی پروازِ خیال صرف روایتی مضامین تک ہے ان کے نزدیک جوش کا یہ کارنامہ شاعری ہے ہی نہیں اور انھیں قائل کرنے کی کوشش بے سود ہے

مادی لذت اندوزی اور فطری منظر نگاری بھی جوش کی عقل پرستی کے سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ یہ دونوں چیزیں اُردو شاعری میں کافی پرانی ہیں، حالانکہ اس بنات سے نہیں ہیں لیکن جوش کی عقل پرستی نے انھیں نیا رنگ دے دیا ہے۔ مادی لذت اندوزی ہر زمانے کی باغیانہ شاعری کی خصوصیات میں شامل رہی ہے۔ جوش کی فطری منظر کشی انیس اور اقبال کی منظر کشی سے مختلف ہے اور میر حسن اور نظیر اکبر آبادی کی منظر کشی سے قریب ہے۔ انیس کی منظر کشی تخیلی زیادہ تھی، اقبال کے یہاں روایتی اثرات زیادہ تھے اور کلاسیکی انداز تھا۔ "ہمالہ" والی نظم کا انداز کم ہوتا گیا اور اس کی جگہ لالہ و گل اور سمن زار سمٹتے گئے۔ لیکن جوش کی منظر نگاری میں ہندوستان پہچانا جاتا ہے جس میں بانس کے خوبصورت جھنڈ ہیں، ٹین کی چھتیں ہیں، کھپریلیں ہیں جن پر بارش شور مچاتی ہے۔ گیہوں اور دھان کے کھیت ہیں۔ کھیتوں کے درمیان اور کچی سڑکیں ہیں، دریاؤں کے پل ہیں، ریل کی پٹڑیاں ہیں، دیہاتی بازار، مرغوں کی دھانس اور گڑ کی بھیلیاں ہیں، کسانوں کے بیل اور ہل ہیں، جوہی اور بیلے کی کلیاں ہیں، کوئلیں اور پپیہے ہیں۔ یہ منظر نگاری میر حسن سے زیادہ وسیع سطح پر اور نظیر اکبر آبادی سے زیادہ شوخ اور گہرے رنگوں سے کی گئی ہے۔ جوش کی شاعری کے کسان اور دوسرے انسان بھی انہیں مناظر کا ایک حصہ ہیں۔ شاعرِ انقلاب نے اپنی منظر نگاری سے ایک کام یہ بھی لیا ہے کہ ہندوستان کے حسن اور رنگ و بو کے پس منظر میں انسانوں کے افلاس اور

بے بسی کو ابھارا ہے۔

جوشؔ نے کسانوں کی محنت کے عمل کو خاص طور سے سراہا ہے (وہ بھی پریم چند کی طرح مزدور طبقے سے ناواقف ہیں)۔ انسانی محنت کا عمل، اس کا حسن اور عظمت انقلابی ادب کے خاص موضوعات ہیں۔ جوشؔ نے اس کو رومانی سطح پر پیش کیا ہے اس لیے وہ یہ نہ دکھا سکے کہ کس طرح طبقاتی نظام اور جاگیرداری اور سرمایہ داری کا جبر و تشدد محنت ایسے پاکیزہ عمل سے اس کا حسن اور عظمت چھین لیتا ہے؛ اس کے برعکس انھوں نے یہ اثر پیدا کیا کہ حسن کے لیے محنت بری چیز ہے۔ یہ اس کی کمزوری ہے۔ لیکن جس طرح انھوں نے اپنی نظم "کسان" میں محنت کے عمل کی تصویر کشی کی ہے وہ بجائے خود ایک ترقی پسند خصوصیت ہے۔ اس تصویر کشی کے ساتھ ساتھ ہر ایسی نظم میں جوشؔ کا سرمایہ داری اور جاگیرداری کے خلاف احتجاج موجود ہے۔ یہاں میرے بیان کی وضاحت کے لیے کسان کے چند اشعار موزوں ہوں گے۔ نظم منظر نگاری سے شروع ہوتی ہے:

جھٹپٹے کا نرم رو دریا، شفق کا اضطراب
کھیتیاں، میدان، خاموشی غروبِ آفتاب
دشتِ میداں کی سورج کے چھپ جانے سے تنگ
سبزۂ افسردہ پر خواب آفریں، ہلکا سا رنگ
اپنے دامن کو برابر قطع سا کرتا ہوا
تیرگی میں کھیتیوں کے درمیاں کا فاصلہ
خار و خس پر ایک دردانگیز افسانے کی شان
بامِ گردوں پر کسی کے روٹھ کر جانے کی شان
دوب کی خوشبو میں شبنم کی نمی سے اک سرور
چرخ پر بادل، زمیں پر تتلیاں، سر پر طیور

پارہ پارہ ابر، سرخی، سرخیوں میں کچھ دھواں
بھولی بھٹکی سی زمیں، کھریا ہوا سا آسماں
پتیاں مخمور، کلیاں آنکھ جھپکاتی ہوئی
نرم جاں پودوں کو گویا نیند سی آتی ہوئی

اس کے بعد کسان کی انتہائی رومانی تصویر ہے:

یہ سماں اور اک قوی انسان یعنی کاشتکار
ارتقاء کا پیشوا، تہذیب کا پروردگار
طفلِ باراں، تاجدارِ خاک، امیرِ بوستاں
ماہرِ آئینِ قدرت، ناظمِ بزمِ جہاں
ناظرِ گل، پاسبانِ رنگ و بوئے گلشن پناہ
نازِ پروردِ لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ
وارثِ اسرارِ فطرت، فاتحِ امید و بیم
محرمِ آثارِ باراں، واقفِ طبعِ نسیم
خون ہے جس کی جوانی کا بہارِ روزگار
جس کے اشکوں پر فراغت کے تبسم کا مدار
جس کی محنت کا عرق تیار کرتا ہے شراب
اڑ کے جس کا رنگ بن جاتا ہے جاں پرور گلاب
خود ہیں جس کا بجلیوں کی انجمن میں بار یاب
جس کے سر پہ جگمگاتی ہے کلاہِ آفتاب
دوڑتی ہے رات کو جس کی نظر افلاک پر
دن کو جس کی انگلیاں رہتی ہیں نبضِ خاک پر

جس کی چالاکی ہی سے ٹپکاتی ہے امرت نبضِ تاک
جس کے دم سے لالہ و گل بن کے اتراتی ہے خاک
خون جس کا دوڑتا ہے نبضِ استقلال میں
لوچ بھر دیتا ہے جو شہزادیوں کی چال میں
جس کی محنت سے پھبکتا ہے تنِ آسانی کا باغ
جس کی ظلمت کی ہتھیلی پر تمدن کا چراغ

ایسی ہی رومان انگیز تصویر کسان کے ہل کی ہے:

کون ہل؟ ظلمت شکن قندیلِ بزمِ آب و گل
تعمیرِ گلشن کا دریچہ، سینۂ گیتی کا دل
خوش نما شہروں کا بانی، رازِ فطرت کا چراغ
خاندانِ تیغ جوہر دار کا چشم و چراغ
دھار پر جس کی چمن پرور شگوفوں کا نظام
شاہ زیرِ ارض کو صبحِ درخشاں کا پیام
ڈوبتا ہے خاک میں جو روح دوڑاتا ہوا
مضمحل ذروں کی موسیقی کو چونکاتا ہوا
جس کا مس خاشاک میں بنتا ہے اک چادر مہین
جس کا لوہا مان کر سونا اگلتی ہے زمین!

اس سب کے بعد کسان کی سوگواری، مفلسی اور بے بسی آتی ہے۔

قطع ہوتی ہی نہیں تاریکیٔ حرماں سے راہ
فاقہ کش بچوں کے دھندلے آنسوؤں پہ ہے نگاہ
پھر رہا ہے خونچکاں آنکھوں کے نیچے بار بار
گھر کی ناامید دیوی کا شبابِ سوگوار!

سوچتا جاتا ہے کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا
بے ردا بیوی کا سر، بچوں کا منہ اترا ہوا
سیم و زر، نان و نمک، آب و غذا کچھ بھی نہیں
گھر میں اک خاموش ماتم کے سوا کچھ بھی نہیں

فطری منظر نگاری بعض اوقات زندگی کے مسائل اور تلخیوں سے گھبرا کر فرار کی شکل اختیار کر لیتی ہے لیکن جوشؔ نے اسے، ڈاکٹر علیم کے الفاظ میں، دنیا پر نگاہ کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

جوشؔ نے اپنی عاشقانہ اور رندانہ نظموں میں اپنی لذت اندوزی کے سارے فلسفے کو سمیٹ لیا ہے اور یہ نظمیں بالکل نئی اور بے انتہا حسین ہیں۔ ان میں حسن و عشق کا ایک مادی تصور ہے جو بیک وقت رنگین، رسیلا اور پاکیزہ ہے۔ پرانی شاعری میں سے صرف غالبؔ کی چند غزلیں اس کے قریب پہنچتی ہیں، جیسے: "بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم"۔ "مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے"۔ یہاں میں مثال کے لیے جوشؔ کی صرف ایک غزل پر اکتفا کروں گا، ویسے ان کی درجنوں نظمیں ہیں جو زبان زد ہیں۔ اس غزل میں وہ نشاط آور مدہوشی اور بھرپور رنگینی نہیں ہے جو جوشؔ کی ایسی نظموں کی خصوصیت ہے لیکن میں اسے اس لیے پیش کر رہا ہوں کہ جوشؔ نے اس میں بڑے طنز اور شوخی کے ساتھ اپنی لذت اندوزی اور عشق کا فلسفہ پیش کیا ہے:

فکر ہی ٹھہری تو دل کو فکرِ خوباں کیوں نہ ہو
خاک ہونا ہے تو خاکِ کوئے جاناں کیوں نہ ہو

دہر میں اے خواجہ جب ٹھہری اسیری ناگزیر
دل اسیرِ حلقۂ گیسوئے پیچاں کیوں نہ ہو

زیست ہے جب مستقل آوارہ گردی ہی کا نام
عقل والو پھر طوافِ کوئے جاناں کیوں نہ ہو

جب نہیں مستوریوں میں بھی گناہوں سے نجات
دل کھلے بندوں غریقِ بحرِ عصیاں کیوں نہ ہو

اک نہ اک ہنگامے پر موقوف ہے جب زندگی
میکدے میں رند رقصاں و غزل خواں کیوں نہ ہو

جب بشر کی دسترس سے دور ہے حبل المتیں!
دشتِ وحشت میں پھر اک کافر کا داماں کیوں نہ ہو

ایک ہے جب شورِ جہل و بانگِ حکمت کا مآل
دل ہلاکِ ذوقِ گلبانگِ پریشاں کیوں نہ ہو

اک نہ اک رفعت کے آگے سجدہ لازم ہے تو پھر
آدمی محوِ سجودِ سروِ خوباں کیوں نہ ہو

اک نہ اک پھندے ہی میں پھنسنا ہے جب انسان کو
دوش پر دامِ سیاہِ سنبلستاں کیوں نہ ہو

جب فردوس ہی میں رہنا ہے تو اے اہلِ خرد
لذتِ تسبیحِ یارِ دستِ پیماں کیوں نہ ہو

ہاں جب آویزش ہی ٹھہری ہے تو ذرے چھوڑ کر
آدمی خورشید سے دست و گریباں کیوں نہ ہو

آک نسلک ظلمت سے جب وابستہ رہنا ہے تو جوشؔ
زندگی پر سایۂ زلفِ پریشاں کیوں نہ ہو

جوشؔ نے جس زاویے سے پرانے فلسفے پر وار کیا ہے وہ بڑا کاری ہے۔ انھوں نے سینکڑوں رباعیاں بھی کہی ہیں جن کا ذکر میں طوالت کے خیال سے چھوڑ رہا ہوں اس صنف میں بھی جوش اپنا جواب نہیں رکھتے۔

لیکن جوشؔ کی رومانیت کی کچھ معذوریاں بھی ہیں جو کسی طرح حق بجانب ثابت نہیں کی جا سکتیں، مثلاً: مشین سے نفرت اور دیہات کی زندگی کو شہروں کی زندگی پر ترجیح، یا ایک مردہ جاگیرداری سماج کی "رنگینی" اور "فراغت" کی موت پر ماتم۔ عورت کے متعلق بھی ان کا نظریہ اقبال کی طرح انتہائی رجعت پرست ہے۔ ان کی رومانیت نے عورت کو آزادی بخشنے سے انکار کر دیا۔ وہ مرد کی نعمت اور لذت اندوزی ہی کا ذریعہ رہی جسے حسین الفاظ کا لباس پہنا دیا گیا۔ علم کو جوشؔ عورت کے حسن کی موت سمجھتے ہیں۔ وہ صرف ایک رنگین کھلونا ہے۔ جوشؔ کی رومانی نظر عورت میں صرف معشوقہ کو دیکھ سکی، ماں کو اور انسانیت کے بہتر حصے کو نہ دیکھ سکی۔

نظریاتی اعتبار سے جوشؔ نے ایک ایسے بے بنیاد فلسفے کو اپنا رکھا ہے جو کسی طرح ترقی پسند نہیں کہلایا جا سکتا۔ ایک طرف تو وہ خدا، مذہب اور تقدیر کے قائل نہیں ہیں

لیکن دوسری طرف وہ انسان کو مجبورِ محض سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان اپنے افعال پر قادر نہیں ہے، وہ جو کچھ کرتا ہے اس کے کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ فلسفہ ان کی شاعری میں عام طور سے ابھر کر نہیں آیا ہے کہیں کہیں اس کی ایک ہلکی سی لہر ملتی ہے۔ ایک نظم: "اے وائے آدمی" میں انھوں نے کھل کر اپنا فلسفہ بیان کیا ہے، دو بند ملاحظہ ہوں:

خوشیاں منانے پر بھی ہے مجبور آدمی
آنسو بہانے پر بھی ہے مجبور آدمی
اور مسکرانے پر بھی ہے مجبور آدمی
دنیا میں آنے پر بھی ہے مجبور آدمی
دنیا سے جانے پر بھی ہے مجبور آدمی
اے وائے آدمی
مجبور و دل شکستہ و رنجور آدمی
اے وائے آدمی

کیا بات آدمی کی کہوں تجھ سے ہم نشیں
اس ناتواں کے قبضۂ قدرت میں کچھ نہیں
رہتا ہے گاہ حجرۂ اعتزاز میں مکیں
پر زندگی الٹتی ہے جس وقت آستیں
عزت گنوانے پر بھی ہے مجبور آدمی
اے وائے آدمی

میں اس فلسفے کو کوئی خاص نام تو نہیں دے سکتا لیکن یہ جبریت کے فلسفے سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے اس کی خامی یہ ہے کہ ہم کسی آدمی گروہ یا ادارے کے افعال و کردار پر گرفت نہیں کر سکتے اور اسے ذمہ دار قرار نہیں دے سکتے۔ اس اعتبار سے جوش نے

سامراج، جاگیرداری، فرقہ پرستی وغیرہ کے خلاف جو کچھ کہا ہے وہ سب بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن اس کے جواب میں جوش اپنے فلسفے کے مطابق یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعر بھی ان کی مخالفت کرنے اور شعر کہنے پر مجبور ہے۔ یعنی شعر کہا نہیں جاتا بلکہ اپنے آپ کو کہلواتا ہے۔ اس طرح یہ فلسفہ بالکل مضحکہ خیز بن کر رہ جاتا ہے۔ ہر ایک مجبور ہے: کوئی خوشی منانے پر، کوئی غم کھانے پر، کوئی ظلم کرنے پر اور کوئی دکھ اٹھانے پر، کوئی عیش کرنے پر، کوئی بغاوت کرنے اور اس عالمِ مجبوری میں ہر شخص جو جی میں آئے کر سکتا ہے اور رجعت پرست سے رجعت پرست نظام اپنا جواز تلاش کر سکتا ہے۔ یہ فلسفیانہ انتشار، نراج وغیرہ ذہنی بداخلاقی، بدکرداری اور بدعنوانیوں کا پروانہ بن جاتا ہے۔

لیکن ان خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود ان کی شاعری کا مجموعی اثر بہت اچھا ہے جو کچھ اب تک کہا گیا ہے اسے چند سطروں میں سمیٹ کر لیں کہا جا سکتا ہے کہ جوش براہِ راست سیدھی سادی ایجی ٹیشنل شاعری سے برطانوی شہنشاہیت کے خلاف قوم کو ابھارتے ہیں، ان تمام رجعت پرست اداروں کا پول کھولتے ہیں جن کی وجہ سے آزادی کی تحریک کمزور ہوتی ہے اور شہنشاہیت اور جاگیرداری کو سہارا ملتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ جہالت، وہم پرستی، مذہبی جنون، روایتی اخلاق کی زنجیروں کو توڑنے کی ترغیب دیتے ہیں اور ان راستوں اور طاقتوں کو سراہتے ہیں جنہیں صدیوں کے جبر، ظلم اور تشدد بھی نہ مٹا سکے۔ وہ اپنی وطنی اور قومی نظموں میں ہمارے ملک کے شام و سحر، اس کے پہاڑوں، ندیوں، جاڑوں، گرمیوں اور برساتوں کا حسن بیان کرتے ہیں اور یہاں کے باشندوں کی قوت، صلابت، حسن اور نزاکت کو شعر کا جامہ پہناتے ہیں۔ ان نظموں کو پڑھ کر ہندوستان سے اور اپنی قوم سے، اپنے تہذیب و تمدن سے، اپنے ادب اور فن سے ہماری محبت بڑھ جاتی ہے۔ یہ جوش کا کارنامہ ہے جس نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا ہے اور انھیں اپنے دور کا سب سے بڑا اور مقبول شاعر بنا دیا ہے۔ ترقی پسند شاعر جوش کے اس ورثے کو لے کر ہی شاعری کر رہے ہیں۔"

پریم چند اور جوش کے ہم عصروں میں کچھ اور نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔ افسانہ نگاروں میں علی عباس حسینی اور قاضی عبد الغفار، شاعروں میں حسرت موہانی، یگانہ، جگر مراد آبادی، فراق گورکھپوری، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری اور ساغر نظامی اور نقادوں میں مجنوں گورکھپوری۔ ان کے علاوہ نیاز فتحپوری بھی ہیں جن کے بارے میں یہ طے نہیں کر سکا کہ انھیں نقادوں میں شامل کروں یا افسانہ نگاروں میں، غالباً ان کی سب سے بڑی حیثیت ایڈیٹر اور ادیب کی ہے۔ فانی اور اصغر کا ذکر میں اس لیے نہیں کروں گا کہ ایک نے اپنی شاعری کو قنوطیت کا گھن لگا لیا اور دوسرے کا تصوف بے وقت کی راگنی تھا۔ ان دونوں کے یہاں سے چند اچھے شعر چنے جا سکتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے ان کی شاعری ترقی پسند تحریک اور نئی اردو شاعری پر اثر انداز نہیں ہو سکی ہے۔

علی عباس حسینی کا فن پریم چند کے باغ کا پھول ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کی بنیاد انسان دوستی کے حسین جذبے پر قائم ہے جس میں تھوڑی سی قدامت پسندی کے ساتھ ساتھ تصوریت اور رومانیت کی اچھی خاصی آمیزش ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی حقیقت نگاری میں گہرائی نہیں آتی اور اصلاح کی خواہش حاوی ہو جاتی ہے۔ وہ محبت، ہمدردی، ایثار اور قربانی کے جذبوں کو بڑی اہمیت دیتے ہیں اور یہ جذبے ہیں بڑے شریف لیکن مشکل یہ ہے کہ صرف انھیں کے ذریعے سے انسانی سماج کو سدھارنا چاہتے ہیں اور انھیں سماجی محرکات سے الگ کر کے ایک قسم کی ابدی حیثیت دے دیتے ہیں۔ انھوں نے دیہاتی زندگی کی اور درمیانی طبقے کی شریف خاندانوں کی بڑی اچھی تصویریں پیش کی ہیں لیکن بعض فرسودہ اخلاقی اور سماجی قدروں نے، جنھیں وہ سینے سے لگائے ہوئے ہیں، ان کی نگاہ اور فکر کو جکڑ رکھا ہے۔ ایک اچھے افسانہ نگار کو بڑا افسانہ نگار بننے سے جس چیز نے روکا ہے وہ شاید ان کی نیم سرکاری ملازمت ہے جس کے قیود کی انھیں مجبوراً پابندی کرنی پڑتی ہے اور، میں نے محسوس کیا ہے کہ بہت کچھ، جو وہ لکھنا چاہتے تھے، نہیں لکھ سکے۔

اب یہ چیزان کی فطرت ثانیہ بن چکی ہے۔ باوجود اپنے بہت سے اختلافات کے انھوں نے بڑے خلوص کے ساتھ ترقی پسند تحریک کا ساتھ دیا ہے۔

قاضی عبدالغفار ایک صاحب طرز ادیب ہیں جو بیک وقت سحر اور طنز دونوں سے کام لیتے ہیں۔ ان کی تحریر میں شگفتگی اور رومانیت ہے۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ "لیلیٰ کے خطوط" ہے جسے ایک ناول کی حیثیت سے مقبولیت اور شہرت حاصل ہوئی ہے اور یہ کتاب آج بھی مقبول ہے۔ اس میں ایک بیسوا کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے جو سارے سماج کی جھوٹی اخلاقی قدروں کا پردہ چاک کرتی ہے۔ وہ مجبوریوں سے "انتقام" لینا چاہتی ہے اور "بیوی اور ماں بن کے بغاوت کا علم بلند" کرنے کی خواہشمند ہے۔" اسے چاہے ناول تسلیم کیا جائے یا نہ کیا جائے لیکن اس کی سحر طرازی اور اثر آفرینی مکمل ہے۔ ترقی پسند تحریک شروع ہونے کے بعد سے قاضی صاحب نے بہت کم لکھا ہے لیکن وہ تحریک کو آگے بڑھانے میں عملی حصہ لیتے رہے ہیں۔

حسرت موہانی نے غزل کو لکھنؤ کے انحطاطی مکتب سے آزاد کیا اور غزل کی ترقی کی نئی سمت کی طرف اشارہ کیا۔ لکھنؤ کی شاعری کھوکھلی ہو کر لفظی گورکھ دھندے میں تبدیل ہو چکی تھی۔ عشق ہوسناکی بن گیا تھا اور ابتذال کنگھی چوٹی اور دوپٹے سے اتر کر جوبن تک پہنچ چکا تھا۔ اس شاعری کو "عشقِ پاکباز" کی سطح پر واپس لے آنا حسرت کا کام تھا۔ وہ اپنی سیاسی اور عملی زندگی میں سامراج دشمن اور باغی تھے لیکن ان کے یہاں کچھ ایسے ذہنی الجھاوے اور جذباتی تضاد تھے کہ اپنے آپ کو کمیونسٹ کہتے ہوتے بھی وہ مسلم لیگ کی فرقہ پرست سیاست سے وابستہ رہے۔ ان کی شاعری پر ان کے سیاسی معتقدات کا اثر بہت کم پڑا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو غزل تک اور غزل کو زیادہ تر عشقیہ مضامین تک محدود کر رکھا تھا۔ شاذ و نادر ہی انھوں نے ایسے اشعار کہے ہیں جن میں سیاسی زندگی یا سیاسی تصورات کی جھلک ہو۔ اور یہ اشعار بھی ان کے فنی معیار کے مطابق

بلند پایہ نہیں ہیں۔ ان میں سب سے اچھی غزل وہ ہے جس کا مطلع ہے:

رسمِ جفا کامیاب دیکھیے کب تک رہے!
حبِ وطن محوِ خواب دیکھیے کب تک رہے!

حسرت کا اصل سرمایہ ان کی عشقیہ شاعری ہے جو ارضی اور جسمانی ہے اور پاکیزہ ہے (حسرت کہیں کہیں ابتذال اور پستی آجاتی ہے جسے انھوں نے خود فاسقانہ کا نام دیا ہے۔ مثلاً: حائل تھی درمیاں میں رضائی تمام شب   اس غم سے ہم کو نیند نہ آئی تمام شب) جس کلام کو انھوں نے عارفانہ کا نام دیا ہے اس میں بعض بعض مقامات پر فکر اور جذبے کا وہ امتزاج ہے جو عظیم شاعری کی خصوصیت ہے، لیکن ایسے اشعار کی تعداد کم ہے (مثال: خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد - جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے)، باوجود اس کے کہ حسرت نے اپنے لیے غزل کا انتخاب کر لیا تھا اور خود تمام عمر عشقیہ شاعری کرتے رہے انھوں نے نظم گو شعراء کی ہمت افزائی کی اور ترقی پسند تحریک کی ہمیشہ سرپرستی کرتے رہے

حسرت کے مقابلے میں جگر کی شاعری زیادہ سطحی ہے اور اس میں تصوف کے اثرات بھی زیادہ ہیں جو اصغر گونڈوی کے فیضِ صحبت کا نتیجہ ہیں۔ پھر بھی انھیں حسرت سے زیادہ قبولِ عام نصیب ہوا۔ اس میں ان کی رندانہ شخصیت اور ساحرانہ ترنم کا بڑا دخل ہے۔ وہ غزلیں، جنھوں نے جگر کو شاعروں کا ہیرو بنا دیا تھا "لہرا کے پی گیا" سے زیادہ بلند نہیں تھیں۔ ایسی غزلوں اور اشعار کی تعداد ان کے یہاں کم ہے جو اپنے اندر اتنی جذباتی شدت اور فکری گہرائی رکھتی ہوں جتنی ان اشعار میں ہے۔

کبھی شاخ و سبزہ و برگ پر، کبھی غنچہ و گل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں میرا حق ہے فصلِ بہار پر

آ کر تجھ بن اس طرح اے دوست گھبراتا ہوں میں
جیسے ہر شے میں کسی شے کی کمی پاتا ہوں میں

یہی وجہ ہے کہ اتنی مقبولیت کے بعد بھی جگرؔ کے اشعار ضرب المثل نہیں بن سکے۔ جگرؔ نے ابتدا میں ترقی پسند تحریک کی بڑی مخالفت کی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ نوعمر ترقی پسند شاعروں کی سرپرستی اور حوصلہ افزائی بھی کرتے رہے۔ جگرؔ نے ہمیشہ شاعری کے سماجی کردار سے انکار کیا لیکن ۱۹۴۷ء کے واقعات کے بعد سے ان کی شاعری میں ایک بنیادی تبدیلی ہوئی ہے اور انھوں نے غزل میں سیاسی اور سماجی حقائق کو سمونا شروع کر دیا ہے۔ ان غزلوں میں اگر ایک طرف ایسے اشعار کہے ہیں جن میں استعاروں میں بات کہی گئی ہے جیسے:

کہاں کے لالہ و گل، کیا بہارِ توبہ شکن
کھلے ہوئے ہیں دلوں کی جراحتوں کے چمن

ابھی ہے دل کو مقامِ سپردگی سے گریز
اک اور بھی سہی گیسوئے عنبریں میں شکن

سلامت تو، ترا میخانہ، تیری انجمن ساقی
مجھے کرنی ہے اب کچھ خدمتِ دار و رسن ساقی

رگ و پے میں کبھی صہبا ہی صہبا رقص کرتی تھی
مگر اب زندگی ہی زندگی ہے موجزن ساقی

تو دوسری طرف ایسے اشعار بھی کہے ہیں جو براہِ راست ہیں:

کانٹے کسی کے حق میں، کسی کو گل و ثمر
کیا خوب اہتمامِ گلستاں ہے آج کل

ہے زخمِ کائنات جو ہندو ہے اِن دنوں
ہے داغِ زندگی جو مسلماں ہے آج کل

کوئی یہ چپکے سے ان سے پوچھے: "کہاں گئے آپ کے وہ عقیدے
بچھڑتا ہے لہو غریبوں کا دستِ سرمایہ دار اب بھی:

سفارشیں ظالموں کے حق میں پیامِ رحمت بنی ہوئی ہیں
نہیں ہے شائستہ سماعت دکھی دلوں کی پکار اب بھی

یہ جگر کے داخلی عقائد پر خارجی عقائد کی فتح ہے لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ یہ فتح جگر کے شاعرانہ اور فنی خلوص کے بغیر ممکن نہیں تھی - یہ غزل کا ایک واضح موڑ ہے جس سے اِس صنفِ سخن کا مستقبل وابستہ ہے -

فراق گورکھپوری جوش اور جگر کے ہم عمر ہیں اور ان کی مشقِ سخن یگانہ سے بھی کافی پرانی ہے لیکن انھیں شہرت ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے بعد ملی - وہ شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی - ان کی تنقید کا معیار وجدانی ہے اور انھوں نے جو کچھ لکھا ہے تاثراتی انداز میں لکھا ہے جس میں زبان اور بیان کی بڑی لذت ہے لیکن ایک واضح خارجی کسوٹی کی کمی ان کی تنقید کو عملی تنقید نہیں بننے دیتی اور اسے پڑھ کر صرف لطف آتا ہے اور اگر کوئی اثر مرتب ہوتا ہے تو وہ ہیئت پرستی کی طرف لے جاتا ہے - ان کی تنقید زیادہ سے زیادہ چند فنی رموز و نکات کے سمجھنے میں مدد دیتی ہے وہ تنقید لکھنے کے وقت بھی شاعر ہی رہتے ہیں اور اس لیے اپنی رو میں بعض اوقات ایسی چیزوں کا جواز بھی پیش کر دیتے ہیں جن کا جواز ترقی پسند تو در کنار کوئی سنجیدہ غیر ترقی پسند نقاد بھی پیش کرنے کی جرأت

نہیں کرے گا (۱)، شاعر کی حیثیت سے ان کا درجہ زیادہ بلند ہے۔ بعض حضرات تو یہاں تک کہتے ہیں کہ وہ جدید اردو شاعری کے سب سے بڑے غزل گو ہیں۔ ان کی غزلوں میں تصوف اور غزل کے روایتی مضامین سے لے کر سیاسی اور سماجی کشمکش تک سب کچھ ہے، لیکن وہ بنیادی طور سے حسن کی جسمانیت اور عشق کی نفسیاتی باریکیوں کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں میر جیسی جدت اور نیا پن ہے اور زبان کے استعمال میں ایک ایسا لطف

---

(۱) مثال کے طور پر ملاحظہ ہو "عشقیہ شاعری" کا یہ اقتباس (طلسمات: ۲۶ و ۲۵-۳۳)

"بہت بڑی حد تک امرد پرستی یا ہم جنسوں سے جنسی محبت ایک بغاوت ہے۔ اس ماحول کے خلاف جس کے اثر سے عورت میں مردانہ صفات کی نشوونما نہیں ہو سکتی ہیں کے کارن وہ مرد کی ہم نفس و ہم خیال اور جیون ساتھی صحیح معنوں میں نہیں بن سکتی۔ اسی طرح ایک عورت کا دوسری عورت پر جنسی جذبات کے ساتھ عاشق ہونا اس معیار کی تلاش ہے جو مردوں میں صحیح اور متناسب نسائیت پیدا کرے گا..... اور امرد پرستی کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ کیونکہ خواہ آپ اسے غیر فطری کہیں خواہ مکروہ اور فرسل؟ غلط آپ تعزیرات ہند کا سہارا لیں یہ یاد رہے کہ جو لوگ امرد پرستی کے مرتکب ہیں وہ نہ تو جرائم پیشہ ہوتے ہیں نہ رذیل اور نہ ذلیل، نہ کمینے نہ عام طور سے خراب آدمی ہوتے ہیں بلکہ کئی امرد پرست تو اخلاق اور تمدن اور روحانیت کی تاریخ کے مشاہیر رہے ہیں، جیسے سقراط، سیزر، مائیکل انجلو، سرمد، شیکسپیئر اور دنیا بھر میں لکھوکھا آدمی جو امرد پرست رہے ہیں، وہ نہایت شریف انسان رہے ہیں۔

ہے جو دوسرے شعرا کے یہاں خال خال نظر آتا ہے۔ اپنے اس میدان میں انھوں نے ایسے حسین اور زندہ جاوید اشعار کہے ہیں جو کسی بھی شاعر کے لیے باعثِ رشک ہو سکتے ہیں، مثلاً:

زمانہ وصل کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

فضا تبسمِ صبحِ بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

زندگی کے کڑے کوس، یاد آتا ہے
تری نگاہِ کرم کا گھنا گھنا سایہ

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہ گزر پھر بھی

جھپک رہی ہیں زمان و مکاں کی بھی آنکھیں
مگر ہے قافلہ آمادۂ سفر پھر بھی

منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گزراں ہے کہ جو تھا

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

حالانکہ فراق نے نظمیں کم کہی ہیں مگر ان میں بھی اپنے تغزل کے حسن کو باقی رکھا ہے۔ البتہ ادھر کوئی دو سال سے انھوں نے "امریکا بنجارہ نامہ" کے قسم کی جو شاعری شروع کی ہے وہ فراق کے نام کی وجہ سے بھی گوارا نہیں ہو سکتی۔ آسان شاعری اور جنتا کے لیے شاعری کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعری کے سارے لوازمات اٹھا کر طاق پر رکھ دیئے جائیں۔ میں فراق کا بہت احترام کرتا ہوں خود ان کو کسی قسم کا ادبی مشورہ دینا چھوٹا منہ اور بڑی بات ہے لیکن ان کے ایک چھوٹے سے معتقد اور مداح کی حیثیت سے میں سمجھتا ہوں کہ اگر فراق "امریکا بنجارہ نامہ" کے قسم کی شاعری کے تجربوں کو نو مشق شاعروں کے لیے چھوڑ دیں اور زبان پر انھیں جو قدرت ہے اسے غزل کی زبان کو زیادہ آسان اور جدید بنانے اور سماجی حقائق کو غزل میں سمونے کی کوشش میں صرف کریں تو ترقی پسند شاعری کے لیے یہ اُن کی بہت بڑی دین ہوگی۔ زبان کا جو تجربہ اور ہندی اور اردو تشبیہ اور استعاروں کا جو امتزاج انھوں نے اپنی "روپ"[1] کی رباعیوں میں کیا ہے، وہ اگر غزل کے روپ میں ڈھل جائے تو بہت مفید ثابت ہو۔ اُردو اور ہندی کی ادبی روایات کو قریب لانے میں اس سے بڑی مدد ملے گی۔ فراق نے ترقی پسند تحریک کو آگے بڑھاتے میں اپنے عمل اور شاعری دونوں کے ذریعے سے حصہ لیا ہے اور آج جب میں انھیں مشورہ دے رہا ہوں تو صرف اس لیے کہ ترقی پسند شاعری کو فراق سے بہت کچھ حاصل کرنا ہے۔

اختر شیرانی اس دور کے بہت اہم رومانی شاعر رہے ہیں۔ دراصل اردو میں جدید

---

(۱) "روپ" کی رباعیوں میں بعض تصورات قدامت پسند بھی ہیں جو عورت کے فرائض کے ساتھ وابستہ ہیں

رومانی تحریک کا آغاز یہی جوش اور اختر شیرانی سے ہوتا ہے۔ لیکن جوش کے برعکس ان کی شاعری پر سیاسی اور سماجی حقائق کی پرچھائیں نہیں پڑیں۔ آزادی کا ذکر اگر کہیں ان کے یہاں آگیا ہے تو اس رومانی انداز سے کہ شاعر عشق کے لیے اپنی ہستی قربان کر سکتا ہے اور آزادی کے لیے اپنا عشق بھی بھینٹ چڑھا سکتا ہے۔ اختر شیرانی کی شاعری کے متعلق میں اس سے زیادہ اور بہتر کچھ نہیں لکھ سکتا جو احتشام حسین نے لکھا ہے اس لیے میں اس کا خلاصہ پیش کر دینے پر اکتفا کروں گا۔

اختر شیرانی کے تخیل کا رہنما عشق ہے۔ وہ محبت کی اس دنیا میں پہنچ جانا چاہتے ہیں جہاں مادی زندگی کی کثافتیں، تکلیفیں اور ناآسودگیاں ان کے دامن کو نہ چھو سکیں؛ ایک ایسی دنیا جس میں انسان نہ بستے ہوں اور صرف تنہائی کا راج ہو۔ اختر کا عشق افلاطونی اور جنسی محبت دونوں کے خمیر سے تیار ہوا ہے۔ اس کی ابتدا تو [illegible] جسمانی محبت سے ہوئی لیکن اس کی معراج تخیلی محبت ہے جہاں محبوب سے زیادہ محبت کا دھیان آتا ہے: وہ عشق سے التجا کرتا ہے: "اے عشق، کہیں لے چل!" اس نظم کے الفاظ پر غور کیجیے تو کہیں یہ دنیا حقیقی معلوم ہوتی ہے اور کہیں محض خواہشات کی آفریدہ۔ یوں حقیقت جذبات کے طوفان میں کھو جاتی ہے اور شاعر محض اظہارِ محبت کا متوالا نظر آنے لگتا ہے، پرخلوص، جوان، تازہ کار اور زندگی کو حسین بنا دینے والی محبت۔ اس محبت میں سماج کے ڈر سے دبی دبی آہیں بھی ہیں لیکن اس کا اظہار خطروں سے بے باک ہے۔ جب دنیا یا سماج کی طرف سے محبت میں کسی قسم کی رکاوٹ پڑنے کا اندیشہ ہوتا ہے تو اختر اپنی محبوبہ اور محبت کو لیے ہوئے ایک اور دنیا میں چلے جانا چاہتے ہیں جہاں انھیں محبت کی آزادی ہو۔ اکثر رومان پسندوں کی طرح ان میں بھی سماج کو بدلنے کی نہیں اس سے ہٹ جانے کی خواہش پائی جاتی ہے۔ بعض نظموں میں اختر نے سماج کی بعض پابندیوں اور روایتوں سے اختلاف کیا ہے لیکن زیادہ تر ان کی دنیا میں سماجی احساس مفقود ہے۔ جو کچھ احساس ہے وہ ان کے تصورِ عشق سے وابستہ ہے۔ ان

کی شاعری میں آزادی بھی ایک غیر مرئی دیوی بن کر سامنے آتی ہے۔ ان کی کئی نظمیں وطن پرستی کے جذبے سے معمور ہیں، کئی نظموں میں آزادی کے گیت گائے ہیں لیکن کہیں تصورِ آزادی واضح نہیں۔ اختر اظہارِ عشق میں بیباک اور بے جھجک باوجود قدیم اخلاقی روایات کو ٹھکرا نہ سکے۔ ان کا طوائف کا تصور روایتی اور غیر سماجی ہے، اخلاق کے نظریات تقریباً فرسودہ ہیں ایک طرف عشق کی آزادی کا جوش ہے دوسری طرف عورت کو پردے میں رکھنے کی حمایت بھی وہ شاعرانہ دلیلوں سے کرتے ہیں۔ ایک مذہبی فضا ان کے احساس پر چھائی ہوئی ہے جو گناہ اور بدی کا بھوت بن کر ان کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ یہ واعظانہ رنگ ان کی رومانی شاعری سے کسی طرح ہم آہنگ نہیں ہوتا؛ ان کی رومانیت اس مذہبی اثر کی وجہ سے گناہ کی ہیبت کے سامنے پسپا ہو گئی۔ ایک جذباتی اور تخیل پرست رومانی شاعر سے کسی مخصوص نظامِ فکر یا پیام کی آرزو بے معنی سی بات ہے۔ اختر کی شاعری میں نہ تو فلسفیانہ گہرائی ہے اور نہ عظمت، انسانی ہستی کے بڑے معموں نے انہیں پریشان بھی نہیں کیا ہے، رازِ کائنات جان لینے کی پیاس نے انہیں تڑپایا بھی نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی عشق میں مرکوز ہو گئی ہے اور اس کے گرد خیالوں کے محل کھڑے کرنے میں مصروف ہیں۔ اختر کی شاعری ایک بے فکر نوجوان کے جذباتی ابال کی ترجمان ہے جیسے ہی اس میں غمِ زندگی یا مسائلِ حیات کی آمیزش ہوتی ہے اس کا رنگ پھیکا اور اثر ہلکا ہونے لگتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی شاعری افادیت سے خالی یا بے کیف ہے بلکہ اس کے برعکس اس کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ اختر کی انفرادیت سماجی اور اجتماعی زندگی کی نفی نہیں کرتی۔ ان کے یہاں اپنی دنیا الگ بسانے کی خواہش تو ہے لیکن ان کا ذہن بیمار نہیں ہے محبت کرنے، زندہ رہ کر کچھ کر جانے اور آزادی کے لیے محبت تک کو قربان کر دینے کا جذبہ آسانی سے نظر انداز کیے جانے کی چیز نہیں ہے۔ ان کے دل میں بدی نہیں، شراب کے نشے ہی میں سہی، وہ یہ خواہش رکھتے ہیں :

عظمتِ فقر کے رخشندہ جمالوں کی قسم
ذرّے ذرّے کو حریفِ مہرِ تاباں کر دیں
بے نوایانِ درِ پیرِ مغاں کو ہمدم
تیغِ عالم و شاہنشہِ دوراں کر دیں
منتظر عالمِ نو کا ہے جہانِ کہنہ
شبِ تیرہ سے عیاں صبحِ درخشاں کر دیں

انھوں نے اُردو شاعری کو نئے انداز اور نئے فنی شعور کی دولت عطا کی جس کو ہماری جدید شاعری کے ارتقا میں ہمیشہ اہم جگہ دی جائے گی۔ شاید اُردو میں اب ایسے رومانی شاعر پیدا نہیں ہوں گے لیکن آنے والی نسلیں اپنی امنگوں اور اپنے نصب العین کے اظہار کے لیے اختر کی شاعری سے بے باکی، جرأت، والہانہ پن، موسیقی اور کیف مستعار لیتی رہیں گی اور بہت سے نوجوان عمر کی اس منزل میں، جب محبوبہ "گم شدہ خواب جوانی" اور "آسمانی حور" معلوم ہوتی ہے؛ ان کی نظمیں گاتے اور پڑھتے رہیں گے۔ کیونکہ جس عشق کے وہ مغنی ہیں وہ ایک پائندہ جذبہ ہے۔"

احتشام حسین کی اس جچی تلی رائے میں کسی اضافے کی گنجائش نہیں ہے۔ صرف ایک پہلو کے بارے میں دو چار لفظ کہنے کی ضرورت ہے۔ اختر شیرانی نے اُردو شاعری میں گوشت پوست کی عورت معشوقہ اور محبوبہ کی تخلیق کی ہے۔ پرانی شاعری میں عورت کے لیے غزل میں جگہ نہیں تھی حالانکہ اس کا حسن جا بجا جھلک اٹھتا تھا۔ اس کی بہت سی تاویلیں کی گئی ہیں۔ ایک یہ کہ ہماری تہذیب مانع تھی کہ کھل کر عورت کا ذکر کیا جاتا اس لیے ہمیشہ مذکر فعل استعمال کیا گیا (مسعود حسن رضوی) دوسری اس سے زیادہ ذہین تاویل یہ ہے کہ مونث فعل لانے سے جذبۂ عشق اور جلالِ محبوب کی اہمیت اور لطافت کو ٹھیس لگے گی کیونکہ اُردو غزل میں عاشق و معشوق نہ مرد ہے نہ عورت بلکہ محض عاشق اور محض معشوق یا ٹھیٹھ

انسان ہے۔ اس سے عشق کا جذبہ زیادہ ہمہ گیر ہو جاتا ہے (فراق گورکھپوری) اردو کی ابتدائی شاعری میں عورت آئی تھی لیکن بہت جلد فارسی غزل کے زیر اثر اسے پردہ میں چھپ جانا پڑا۔ پھر لکھنؤ اسکول کی غزل میں جب عورت دوبارہ آئی تو ابتذال بن کر۔ گو فعل مذکر استعمال ہوتا تھا لیکن چوٹی، کنگھی، انگیا، جوبن سے مسئلہ برہم کھل جاتا تھا۔ یہی عورت، جو ابتذال بن کے آئی تھی، واسوخت میں نمایاں ہوئی۔ پرانی مثنویوں میں جو عورت مونث فعل کے ساتھ آئی تھی وہ انسان کے بجائے پری ہوتی تھی اور اگر انسانی سطح پر آتی تھی تو محل کی خواصوں کی شکل اختیار کر لیتی تھی۔ انیسویں صدی میں "زہر عشق" کی مثنوی میں سچی عورت اپنے تمام جذبات اور احساسات کو لے کر آئی، لیکن یہ روایت اس سے آگے نہیں بڑھی۔ میر انیس کے مرثیوں میں عورتوں کے بڑے اچھے اور بلند کردار ہیں۔ وہ ماں، بہن اور بیوی کے روپ میں ہیں اور مذہبی تقدس لیے ہوئے ہیں لیکن بیسویں صدی میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد اختر شیرانی نے عورت کو معشوقہ اور محبوبہ بنا کر پیش کیا اور اردو شاعری میں ہمیشہ کے لیے اس کی جگہ بنا دی، اور یہ کام انھوں نے اس وقت کیا جب اقبال اور جوش بھی اپنی شاعری میں معشوقہ کو چھپانے کی کوشش کر رہے تھے (ملاحظہ ہو اقبال کی نظم: "...... کی گود میں بلی دیکھ کر") اس سلسلے میں جوش کی نظم: "اشک اولیں" بڑی دلچسپ ہے۔ پہلے انھوں نے نظم میں فعل مذکر استعمال کیا تھا لیکن نظم عورت کے بارے میں تھی اس لئے اس میں یہ شعر تھا:

حیا کی شمع جل اٹھی حریم دلربائی میں
گھمایا سر جھکا کر دیر تک کنگن کلائی میں

لیکن جب یہ نظم "نقش و نگار" میں شائع ہوئی تو جوش نے فعل مونث کر دیا اور نہ معلوم کیوں مندرجہ بالا شعر نکال دیا لیکن ایک ایسا شعر باقی رکھا جس میں سے لڑکا جھانک رہا ہے:

جلا ہوتی رہی پر مرے ہی ہیں زلفِ پریشاں پر
زمرد کے ورق چڑھتے رہے رخسارِ تاباں پر

غزل میں تو خیر مذکر فعل برداشت ہو جاتا ہے لیکن نظم میں قطعاً ناقابلِ برداشت" ہے۔ جوش نے اپنی ابتدائی بہت سی عشقیہ نظموں میں عورت کو عورت ہی کے روپ میں پیش کیا ہے اور مونث فعل استعمال کیا ہے۔

ترقی پسند شاعروں نے اختر شیرانی کی اس روایت کو آگے بڑھا کر اردو شاعری کو زیادہ فطری بنا دیا ہے اور ترقی پسند شاعری میں عورت معشوقہ، بیوی، ماں، بیٹی ہر روپ میں نظر آتی ہے۔

حفیظ جالندھری نے ابتداء میں کچھ اچھی رومانی اور وطنی نظمیں کہیں، کچھ نظم نما گیت اور گیت نما نظمیں لکھیں لیکن اقبال بننے کی خواہش نے ان کی شاعری کا گلا گھونٹ دیا اور سر عبدالقادر کی سرپرستی بھی اسے آگے بڑھانے میں مدد نہ دے سکی۔ تفکر کی گہرائی پابندیوں کی شدت حفیظ کی شاعری کی خصوصیت کبھی نہیں رہی ہے۔ وہ ہلکی پھلکی خوبصورت رومانی نظموں کے شاعر ہیں اور یہی نظمیں انہیں اردو ادب میں زندہ رکھیں گی۔ ان کا سب سے بڑا کارنامہ "شاہنامہ اسلام" کے بجائے یہ ہے کہ انہوں نے اردو بحروں کو بڑے مترنم طریقے سے استعمال کیا ہے اور اس طرح شاعری کی نئی راہیں کھلتی ہیں اور اظہار و بیان کی نئی گنجائشیں پیدا ہوتی ہیں۔ جب حفیظ کی شاعری جوان ہوئی تو اردو شاعری سے مذہبی اثرات ختم ہو رہے تھے اور جوش انہیں نئی سمت لیے جا رہے تھے۔ یہ سمت وہی تھی جس کا تعین تاریخی حالات، سماجی ضروریات اور رفتارِ زمانہ نے کیا تھا۔ حفیظ اس سمت کو نہ پہچان سکے۔ ان کی ٹریجڈی یہ ہے کہ جب جمہوری نغمے کا وقت تھا تو وہ "شاہنامہ اسلام" لکھتے رہے، جب تحریک آزادی کی لہر اونچی اٹھی تو آزادی کے گیت گانے کے بجائے وہ برطانیہ کے جنگی مقاصد کے نقیب ہو گئے اور جب عوامی جدوجہد کا زمانہ آیا تو پاکستان

رجعت پرستی کے سرکاری ترجمان بن گئے (۱)۔

ساغر نظامی بھی رومانوی اسکول ہی کے شاعر ہیں جنھوں نے قوم پرستی کی چاشنی سے اپنی شاعری میں لذت پیدا کی لیکن ان کا شعور وہ تحریکِ آزادی کے تقاضوں کو نہ سمجھ سکا جس کی وجہ سے اب ان کی تخلیقی قوت کچھ رُک سی گئی ہے۔

مجنوں گورکھپوری نے افسانہ نگاری بھی کی اور شاعری بھی لیکن نقاد کی حیثیت سے ان کا درجہ زیادہ بلند ہے۔ ابتدا میں ان کی تنقید پر جمالیت کے اثرات تھے اور جمالیات کا تصور داخلی تھا اور اچھے ادب کو پرکھنے کی کسوٹی میں ہیئت کو زیادہ دخل تھا

شاید اس رجحان کو غزل سے بے انتہا محبت نے ابھارا لیکن ترقی پسند تحریک کے ساتھ مجنوں کی تنقید کے نظریے میں تبدیلی پیدا ہوئی اور انھوں نے سماجی ماحول، سیاسی پس منظر اور موضوع کی اہمیت پر زور دینا شروع کیا۔ ادب کے غایتی رجحان کی حمایت کی اور ادب برائے ادب کے نظریے کے مقابلے میں ادب برائے زندگی کا نظریہ پیش کیا، اور اس طرح ترقی پسند تنقید کی بنیاد رکھنے والوں میں ایک بلند مقام حاصل کر لیا۔ اس اعتبار سے "ادب اور زندگی" ان کی سب سے اہم کتاب ہے۔ ان کا مادیت کا تصور مکمل اور پوری طرح صحیح نہیں ہے اور عوام کی طرف ایک حقارت آمیز رویہ ہے جنھیں وہ "طبقہ اسفل" کے نام سے یاد کرتے ہیں ساتھوں نے اشتراکی نظریۂ ادب کے سمجھنے اور ماضی کی روایات کے پرکھنے کے سلسلے میں بھی بعض غلطیاں کی ہیں لیکن اس کے باوجود انھوں نے بہت بڑا حصہ لیا ہے

---

(۱) حفیظ نے ۱۹۴۷ء میں "نغمہ زار" کی اشاعتِ ششم پر لکھا ہے کہ "ہندوستان" نے اُردو اور اس کے بولنے والوں کو جو زندہ رہ گئے ہیں) پاکستان بنانے اور اس میں پناہ گزین ہونے پر مجبور کر دیا ہے۔ اُردو کے شعرا اور ادبا کی جڑیں کھود ڈالی گئی ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ حفیظ نے اتنا بڑا جھوٹ جان بوجھ کے بولا ہے لیکن حیرت ہے کہ کسی نے ان کے بیان کی تصحیح نہیں چاہی۔

کہ اردو کی تنقید کی مادی اور علمی بنیادیں قائم کرنے میں انہوں نے بہت بڑا حصہ لیا ہے اور آج کی ترقی پسند تنقید ان کی رہینِ منت ہے (۱)۔

نیاز فتحپوری نے عقل پسندی کے مکتب میں ایک پوری نوجوان نسل کی تربیت کی ہے اور ان کے دل و دماغ میں بغاوت کے بیج بوئے ہیں۔ یہ کام انہوں نے اپنی افسانہ نگاری سے نہیں جو محض تخیلی، غیر حقیقی اور رومانی تھی، بلکہ اپنے مضامین اور رسالہ نگار کے ذریعے سے کیا ہے۔ جو کسی زمانے میں اردو ادب کا سب سے بے باک روشن خیال رسالہ تھا اور ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے سے پہلے اس کے لیے زمین تیار کرنے میں مدد کر رہا تھا۔ نیاز تنہا مجاہد کی حیثیت سے میدان میں اترے تھے۔ اس لیے مخالفتوں کے طوفان میں کبھی کبھی انہیں سمجھوتے سے بھی کام لینا پڑا۔ یہ سمجھوتا ایک مجبوری بھی تھا اور کمزوری بھی، اور اس کی کمزوری کی جڑیں خود ان کی اپنی ذہنی تشکیل میں پائی جاتی ہیں جس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ ایک طرف تو وہ معجزوں سے انکار کرتے تھے اور دوسری طرف "علم فراست الید" پر بھی کچھ نہ کچھ لکھ دیتے تھے؛ ایک طرف عقل پسندی کی تبلیغ کرتے تھے اور دوسری طرف حدیثوں سے استدلال۔ جو زبان انہوں نے استعمال کی وہ مصنوعی تھی اور عربی اور فارسی کے غیر ضروری الفاظ کے بوجھ تلے دبی ہوئی تھی۔ اس نے اردو نثر میں مشکل پسندی کو فروغ دیا ہے۔ غالب کے بعد حالی اور شبلی نے اردو نثر کو جتنا سہل اور سلیس

---

(۱) ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے اور اس کے بھی دو متضاد رخ ہیں: ایک خارجی یا عملی اور افادی اور دوسرا داخلی یا تخیلی یا جمالیاتی۔ حسن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ ان بظاہر متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کیے رہے ورنہ ان میں سے جہاں ایک کا پلہ بھاری ہوا وہیں انتشار اور فساد ہونے لگے گا۔ (ادب اور زندگی)

بنا دیا تھا زمانے نے ان کے بعد سے اتنا ہی مشکل اور ناقابلِ فہم بنا دیا۔

یہ تھیں وہ شمعیں جنہوں نے ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے پہلے اردو ادب کے ایوان کو روشن کیا۔ ان سب نے مل کر اردو ادب کو جس منزل پر پہنچا دیا تھا اس منزل سے ترقی پسند ادب کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس سفر میں بہت سے پیش رو ادیب اور شاعر ترقی پسند ادب کے کارواں کے ساتھ ہیں اور ان کے بغیر ہم اس تحریک اور ادب کا مکمل تصور نہیں کر سکتے۔

پانچواں باب

ترقی پسند مصنفین کی تحریک

دیکھ شمشیر ہے یہ، ساز ہے یہ، جام ہے یہ

مجاز

"بعض لوگ سوال کرتے ہیں کہ جب ہر دور میں ترقی پسند ادب کی تخلیق ہوتی رہی اور جب حالی، شبلی، اقبال بھی ترقی پسند ہیں تو پھر آخر ترقی پسند مصنفین کی انجمن بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ یہ سوال ایسا ہے کہ جب دنیا میں ابتدائے آفرینش سے لے کر آج تک پھول کھلتے رہے ہیں تو باغ لگانے کی کیا ضرورت ہے؟ اس انجمن کی ضرورت اس وجہ سے پیدا ہوئی جس وجہ سے تمام دوسری انجمنوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ افراد اجتماعی طور سے ادبی مسائل پر گفتگو اور بحث کریں، مفرد اور جماعت کی ضروریات کو سمجھیں، سماجی کیفیت کا تجزیہ کریں اور اس طرح مشترکہ نصب العین قائم کریں اور اس کے مطابق عمل کریں۔"

سجاد ظہیر

۱۹۳۵ء تک اردو ادب میں بڑی وسعت پیدا ہو گئی تھی۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ ستر اسی برس کی مختصر سی مدت میں اردو ادب نے جتنی ترقی کی وہ اس سے پہلے دو تین سو برس میں نہیں ہوئی تھی، اور یہ ترقی ان معاشی اور سیاسی حالات کی رہین منت تھی جن سے ہندوستان کی سماجی زندگی کو سابقہ پڑا۔ وہ زبان، جس کا ادب غزل، مثنوی، قصیدے اور چند تذکروں تک محدود تھا نظم، افسانے، ناول، سوانح، تاریخ اور تنقید سے مالا مال ہو گئی اور اس

میں تنوع گہرائی اور وسعت آگئی۔ اب اُردو کے پاس صرف عشقیہ شاعری ہی نہیں تھی بلکہ ایک عظیم ادب کا خزانہ تھا جس کے خالق حالی، شبلی، اقبال، پریم چند اور جوش جیسے باکمال تھے۔ یہ ستارے اپنی بھی تابناکی میں کسی طرح پرانے ستاروں سے کم نہیں نکلے۔ اس سارے ادبی سرمائے کی بہترین روایات نے منظم ہو کر اس تحریک کی شکل اختیار کر لی جو ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند مصنفین کی تحریک کے نام سے شروع ہوئی اور آج اُردو زبان کی سب سے بڑی ادبی تحریک بنی ہوئی ہے۔

یہ تحریک اس اعتبار سے ماضی کی بہترین روایات کا تسلسل ہے کہ یہ انسان دوستی، عقل پسندی، حب الوطنی، سامراج دشمنی اور آزادی کے جذبے کو لے کر آگے بڑھی۔ لیکن اس اعتبار سے بالکل نئی تحریک ہے کہ اس نے عوام کی زندگی پر ادب اور فن کی بنیاد قائم کی۔

اس سے پہلے کے جمہوری ادب میں بھی، جیسا کہ پچھلے صفحات سے ظاہر ہے، عوام کی زندگی اور مسائل کا اظہار کسی نہ کسی شکل میں ہوتا رہا ہے لیکن ترقی پسند تحریک نے اسے ایک واضح اور منظم نصب العین کی صورت دے دی جسے انجمن کے پہلے اعلان نامے نے ان چند سطروں میں سمیٹ لیا کہ "ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔" ہمارے اعلان نامے نے فراریت، ماہیت پرستی، کھوکھلی روحانیت، ماضی پرستی، فرقہ پرستی، نسلی تعصب اور انسانی استحصال کی مخالفت کی اور سائنسی عقل پسندی اور تنقیدی حقیقت نگاری کا ساتھ دیا اور تغیر اور ترقی کی راہ دکھائی۔ اس طرح ادب پر دو ذمے داریاں عاید کیں۔ ایک تو غیر عقلی، غیر مفید، انحطاط پذیر سماجی تصورات اور اداروں کی تنقید کرنا اور دوسرے نئی فکر، نئے جذبے اور نئے سماج کی تعمیر کرنا، جو ہمارے وطن کو ایک نئی اور بہتر زندگی کی راہ دکھاتے ہیں۔"

اردو ادب پر اور پورے ہندوستانی ادب پر اتنا بڑا اور عظیم الشان فریضہ کبھی عاید

نہیں کیا گیا تھا۔ اس کے لیے ایک طرف تو ہندوستان کے سماجی حالات تھے جو ہماری سامراج دشمن جنگِ آزادی سے پیدا ہوئے تھے، زمین تیار کی تھی اور دوسری طرف بین الاقوامی صورتِ حال، فکری اور ادبی تحریکوں کے اثرات تھے جن کے بڑے بڑے نمائندے امریکہ، یورپ سوویت یونین اور چین کے دانشور اور مفکر جیسے ڈرائزر، ہنری باربوس، رومین رولاں، گورکی اور لوہسون تھے۔ فاشزم اور دوسری عالمگیر جنگ کا خطرہ بڑھ چکا تھا اور دنیا کی تہذیب برلن کی سڑکوں اور چوراہوں پر جل رہی تھی، اٹلی کے گلی کوچوں میں اس کا خون بہایا جا رہا تھا، اسپین میں اس پر بمباری کی جا رہی تھی، ایشیائی ملکوں میں ہندوستان اور چین میں بیرونی سامراج قومی تہذیبوں کا گلا گھونٹ رہا تھا۔ ہٹلری فاشزم نے یہ کہہ کر ادیبوں اور دانشوروں کو اپنی اپنی سمت کا انتخاب کرنے پر مجبور کر دیا تھا کہ جو کوئی فاشزم کے ساتھ نہیں ہے اسے فاشزم کا دشمن سمجھا جائے گا۔ اس لیے ادب اور تہذیب کی حفاظت کے لیے گورکی، رومین رولاں، ٹامس مان، ہنری باربوس اور آندرے مالرو کی رہنمائی میں ۱۹۳۵ء میں ادیبوں کی ایک بین الاقوامی کانفرنس پیرس میں منعقد ہوئی جس میں ساری دنیا کے بڑے بڑے ادیب شریک ہوئے۔ اس کانفرنس میں ہندوستان کا کوئی بڑا ادیب شریک نہیں ہو سکا لیکن سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے، جو اس زمانے میں لندن میں تھے، اس میں شرکت کی۔ اسی زمانے میں ٹیگور نے اپنی آواز فاشزم کی مخالفت میں بلند کی۔

پیرس کانفرنس کے انعقاد سے چند ماہ پہلے سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے لندن میں مقیم ہندوستانی طالب علموں کی مدد سے ترقی پسند مصنفین کی انجمن بنانے کے خیال کو عملی جامہ پہنایا۔ لندن کے نانکنگ ریستوران میں اس کا پہلا اعلان نامہ تیار کیا گیا جس پر ہندوستان کے بڑے بڑے محترم ادیبوں نے بعد کو دستخط کیے اور پھر اسی اعلان نامے کی بنیاد پر اپریل ۱۹۳۶ء میں انجمن کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منشی پریم چند کی زیرِ صدارت منعقد ہوئی جنہوں نے اپنے خطبے کی ابتدا ان الفاظ سے کی: حضرات، یہ جلسہ

ہمارے ادب کی تاریخ میں ایک یادگار واقعہ ہے۔" دراصل یہ ہمارے ادب کا ایک بہت ہی واضح تاریخی موڑ تھا اور اس سے ایک ایسی تحریک پیدا ہوئی جو اپنی وسعت، ہمہ گیری اور دوررس نتائج کے اعتبار سے سرسید اور حالی کی تحریک سے بھی کہیں زیادہ اہم ہے۔

ترقی پسند تحریک بڑی تیزی سے پھیلنے لگی اور اردو کے تقریباً تمام بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں نے اس کا خیر مقدم کیا جن میں سب سے اہم پریم چند، جوش ملیح آبادی، حسرت موہانی، ڈاکٹر عبدالحق، ڈاکٹر عابد حسین، مولانا نیاز فتحپوری، قاضی عبدالغفار، فراق گورکھپوری، مجنوں گورکھپوری، علی عباس حسینی اور ساغر نظامی کے نام ہیں۔ انھوں نے ہمارے اعلان نامے پر دستخط کیے، جلسوں میں شرکت کی اور مباحثوں میں حصہ لیا۔ اقبال نے بھی سجاد ظہیر کی حوصلہ افزائی کی (۱)۔ منشی پریم چند کا اسی سال انتقال ہو گیا، جوش ملیح آبادی، مجنوں گورکھپوری، قاضی عبدالغفار اور فراق گورکھپوری خاص طور سے تحریک میں بہت زیادہ دلچسپی لیتے رہے اور اپنی ادبی کاوشوں سے آگے بڑھانے میں مدد دیتے رہے۔ اس سلسلے میں تحریک کو مقبول بنانے میں مجنوں گورکھپوری کے تنقیدی مضامین نے بڑا کام کیا۔ جوش نے ہر موقعے پر اور ہر مشکل وقت میں اپنی شاعری اور اپنی عظیم شخصیت سے تحریک کی حفاظت کی۔

انہیں کے ساتھ نوعمر اور نومشق ادیبوں کا ایک گروہ آیا جس کی اکثریت طالب علموں پر مشتمل تھی جیسے: کرشن چندر، مجاز، جاں نثار اختر، اوپندر ناتھ اشک، سبط حسن، جذبی، احمد عباس، اختر حسین رائے پوری، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی،

---

(۱) دوسری زبانوں میں بھی بزرگ ادیبوں نے ترقی پسند تحریک کا خیر مقدم کیا۔ مثلاً: تارا شنکر بنرجی (بنگالی)، اوما شنکر جوشی (گجراتی)، ملا تھول (ملیالم)۔ ٹیگور نے دوسری کانفرنس کے لیے افتتاحی خطبہ لکھا۔

احتشام حسین، مخدوم محی الدین، حیات اللہ انصاری، علی جواد زیدی، مسعود اختر جمالی، سلام مچھلی شہری وغیرہ۔ سجاد ظہیر، رشید جہاں، فیض، ڈاکٹر تاثیر، ڈاکٹر علیم، احمد علی، اختر انصاری وغیرہ نے ابھی ابھی تعلیم ختم کی تھی۔ ۱۹۳۶ء کا یہ پہلا گروہ محض رومانی قسم کے نوجوانوں کا گروہ نہیں تھا جو ملک کے مختلف حصوں میں بکھرا ہوا تھا حالانکہ ان میں رومانیت ضرور تھی۔ اگر آپ بیس بائیس برس کے نوعمر لکھنے والوں سے ان کے خواب بھی چھین لیں تو ان کے پاس رہ کیا جائے گا؟ یہ سنجیدہ قسم کے نوجوان تھے جو سماجی ذمہ داریوں کا بھی احساس رکھتے تھے اور تھوڑا سا سیاسی شعور بھی۔ یہ مزدوروں، کسانوں اور طالب علموں کی مختلف تحریکوں میں کام کر رہے تھے۔ ان کے شعور کی مختلف سطحیں تھیں، ان کے تجربے مختلف تھے اور تحریکات الگ الگ۔ کوئی گاندھی وادی اور راہنما کا پرستار تھا، جیسے: حیات اللہ انصاری؛ کوئی نہرو کو اپنا ہیرو بنائے ہوئے تھا، جیسے: احمد عباس؛ کوئی کمیونسٹ تھا، جیسے: سجاد ظہیر؛ پھر ایسے نوجوان بھی تھے جو کسی سیاسی مسلک سے تعلق نہیں رکھتے تھے، جیسے: منٹو۔ لیکن ان سب میں ایک چیز مشترک تھی کہ سب کے سب پرانے سماج کے طریقوں، رسمی اخلاق اور بد مذاقیوں سے اکتائے ہوئے تھے، اپنے ملک کی غلامی پر شرمندہ تھے اور کسی خوبصورت منزل تک پہنچنے کے لیے کسی حسین راستے کی تلاش میں تھے۔ اس وقت ان میں سے کسی کے پاس کوئی ادبی سرمایہ نہیں تھا۔ سب کے سب نومشق تھے۔ کسی نے چار چھ نظمیں کہی تھیں، کسی نے دو چار افسانے لکھے، کسی کے پاس ایک چھوٹا سا ناول تھا، کسی کے پاس ایک ڈرامہ۔ لیکن چند ہی سال کے اندر یہ اردو ادب پر چھا گئے اور آج ان میں سے کئی اردو کے مایہ ناز ادیب اور شاعر ہیں اور ہندوستان کے چوٹی کے اہلِ قلم حضرات میں شمار ہوتے ہیں (چند ادیبوں نے کچھ سال بعد تحریک کا ساتھ چھوڑ دیا اور آہستہ آہستہ رجعت پسندی کی گود میں چلے گئے، جیسے: ڈاکٹر تاثیر، احمد علی وغیرہ۔)

ترقی پسند تحریک کے حلقے میں آنے والا تیسرا گروہ کسان اور مزدور شاعروں کا تھا:

جن کے شعور اور فن کو انقلابی جدوجہد نے بیدار کیا تھا - انھوں نے دیہاتی بولیوں میں گیت اور آلہے لکھے، شاعری کی قدیم عوامی ہیئتوں کو استعمال کیا اور اپنی چیزیں بڑے بڑے جلسوں میں سنائیں - یہ چیزیں ہزاروں کے ہجوم میں گائی جاتی تھیں - دیہاتی طبقے کے ان شاعروں نے بھی، جو دیہاتی بولیوں سے واقف تھے اور مزدور اور کسان تحریک میں حصہ لیتے تھے، ایسی چیزیں کہیں اور مقبولیت حاصل کی - ان میں خاص طور سے اہم نام سبط مطلبی فرید آبادی کا ہے جن کا منظوم ڈراما "کسان رت" اچھی چیز ہے -

اسی کے زیر اثر دیہاتی اور عوامی ادب سے دلچسپی بڑھی اور بعض ترقی پسند ادیبوں نے دیہاتی شاعروں کو روشناس کرایا اور دیہاتی گیت جمع کیے - سبط مطلبی فرید آبادی نے میرٹھ کے علاقے کے مشہور شاعر دلیپر پر کام کیا اور دیویندر ستیارتھی نے ہندوستان بھر میں گھوم گھوم کے مختلف زبانوں کے گیت جمع کیے - سید مطلبی فرید آبادی نے دیہاتی شاعروں کے کئی سمیلن بھی کیے جو بہت کامیاب ہوئے لیکن یہ کام ابتدا میں جس تیزی سے ہوا بعد میں اس طرح نہیں کیا گیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ اردو کی ترقی پسند تحریک شہروں اور قصبوں میں محدود ہو کر رہ گئی - آج شہر اور گاؤں کے رشتے کو دوبارہ قائم کرنے کی ضرورت ہے -

ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ ترجموں کا کام بھی بڑی تیزی سے شروع ہوا - اختر حسین رائے پوری نے قاضی نذر الاسلام کی نظموں اور گورکی کی آپ بیتی کے ترجمے کیے جو انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع ہوئے - تمنائی نے چیخوف کے ترجمے کیے - ۱۹۴۰ء کے بعد سبط مطلبی اور مخمور جالندھری نے شولوخوف کے ناول کا ترجمہ کیا اور بہت سے دوسرے لوگوں نے سیکڑوں روسی کہانیوں کے ترجمے شائع کیے - دنیا کے انقلابی ادب سے ہماری تحریک کی دلچسپی میں کمی نہیں ہوئی ہے اور آج بھی بیرونی نظموں اور افسانوں کے ترجمے برابر ہو رہے ہیں - اب تک جن بیرونی ادیبوں کے ترجمے ہوئے ہیں ان میں خاص خاص نام یہ ہیں: طالسطائی، گورکی، پبلو نرودا، ناظم حکمت، مایاکوفسکی، ہاورڈ فاسٹ -

اس نئی اور کم عمر تحریک پر پہلے ہی دو تین سال کے اندر دو سمتوں سے حملہ ہوا: سامراجی اور قدامت پرست۔ اور یہ وہ سمتیں تھیں جنھیں ترقی پسند مصنفین کی اجتماعی کوششوں سے خطرہ تھا۔ ظاہر ہے کہ تمام وہ قوتیں اور وہ لوازمے، جن کے وجود کا دار و مدار قوم، ملت کی پستی، زبوں حالی اور جہالت کو بدستور قرار رکھنے پر ہے اور جن کے ظلم و تعدّی، بے انصافی اور دھوکے بازی کا ہماری قوم شکار ہے، وہ اس تحریک کو ناکامیاب اور غیر مقبول بنانے کے لیے کوئی جتن اٹھا نہ رکھیں گے۔ چنانچہ اس تحریک کی مخالفت اور اس مخالفت کی نوعیت بھی اردو ادب کی تاریخ میں اس قدر اہمیت اور دلچسپی کا سامان رکھتی ہے جتنی کہ اس کی غیر معمولی اور روز افزوں مقبولیت۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کے دو چار ماہ بعد ہی کلکتے کے نیم سرکاری اینگلو انڈین اخبار "اسٹیٹس مین" میں دو طویل مسلسل مضامین اس کے خاص نامہ نگار کے نام سے شائع ہوئے جن میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی تھی کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک محض ایک پردہ ہے جس کی آڑ میں اشتراکیت کی تبلیغ اور اشتراکی پارٹی کی تنظیم کی جا رہی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ ماسکو کے بالشویکوں اور تھرڈ انٹرنیشنل کے عندیے اور منشا سے یہ تحریک یہاں جاری کی گئی ہے جس کے فرستادہ بعض ایجنٹوں نے لندن میں مقیم چند ہندوستانی طلباء کو اپنے جال میں پھنسا لیا ہے اور ان ہی سے وہ ہندوستان میں اپنا کام نکال رہے ہیں۔ آپ کو سن کر تعجب ہوگا کہ ان مضامین کا اثر اس کے برخلاف ہوا جس کی برطانوی استعمار پرستوں اور ان کے ماتحت اخبار نے توقع کی تھی۔

ہندوستان کے مختلف حصوں سے نوجوان ادیبوں اور طلباء کے بے شمار خطوط میرے پاس آنے لگے جن میں یہ درخواست کی جاتی تھی کہ انھیں بھی اپنے شہر میں اس انجمن کی شاخ قائم کرنے کی اجازت دی جائے۔ نیز وہ بزرگ و محترم ادیب، جو ہماری تحریک سے ہمدردی رکھتے تھے، اس افتراق و انتشار کی بھونڈی کوشش کو اپنی سمجھداری اور ایمانداری کی توہین سمجھ کر اس سے اور زیادہ گہری دلچسپی لینے لگے۔ شاعرِ اعظم رابندرناتھ ٹیگور اور

هندسروجنی نیڈو صاحبہ نے بھی ہماری سرپرستی قبول فرماکر ہر طرح سے ہماری ہمت افزائی کی۔" (سجاد ظہیر، خطبہ صدارت "اردو کانفرنس"، حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء)

دوسرا حملہ قدامت پرست حلقوں کی طرف سے ہوا جو جاگیرداری انحطاط کی قدروں کے حامی تھے۔ ان میں پیش پیش وہ لوگ تھے جو روایتی انداز کی غزل پر جان چھڑکتے تھے اور ادب برائے ادب کے قائل تھے۔ انھوں نے ترقی پسند ادیبوں پر اخلاق بگاڑنے اور ادب کو خراب کرنے کا الزام لگایا۔ ان کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیاں بہت دنوں تک کام کرتی رہیں اور بعض ایسے حضرات بھی جو ابتدا میں تحریک کے ساتھ آئے تھے، ان غلط فہمیوں کا شکار ہو گئے اور یہ کہنے لگے کہ ترقی پسند ادیب یا تو مزدوروں اور کسانوں کی باتیں کرتے ہیں یا بہو بیٹیوں کی چادریں اچھالتے ہیں۔ آگے چل کر اس نے شدید صورت اختیار کر لی اور ترقی پسند ادیبوں پر فحش نگاری اور عریانی کا الزام لگ گیا، اور لطف یہ ہے کہ یہ الزام لگانے والے اس سماج کے نمائندے تھے جو امانت اور جان صاحب اور چرکین کو پیدا کر چکا تھا اور جس کے انحطاطی اثرات سے ہمارے اکثر اساتذہ بھی نہیں بچ سکے تھے۔

تحریک کے ابتدائی زمانے میں مجنوں گورکھپوری نے اپنے تنقیدی مضامین سے تحریک کے اغراض و مقاصد کے پھیلانے میں بڑا کام کیا اور نئے اصولِ تنقید بنانے میں بڑی مدد کی۔ انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب زندگی کا ترجمان بھی ہوتا ہے اور نقاد بھی اور زندگی کے ساتھ سایے کی طرح وابستہ ہے اس لیے زندگی کی تبدیلی کے ساتھ ادب بھی بدلتا ہے (۱)۔ ان کے مخاطب زیادہ تر قدامت پرست عناصر تھے جنھیں انھوں نے سماج کے "جڑے لوتھڑوں" کے نام سے یاد کیا ہے۔ یہاں مجنوں کا ایک دلچسپ اقتباس بیجا نہ ہوگا:

---

(۱) مجنوں گورکھپوری کی ان تحریروں میں کچھ غلط نظریات بھی ہیں لیکن یہاں ان پر تنقید کرنے کا موقع نہیں ہے۔ اشارہ پچھلے باب میں کیا جا چکا ہے

"نیا ادب اور ترقی پسندی کے سلسلے میں جتنے جھگڑے ہو رہے ہیں ان پر غائر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دراصل جھگڑا ایک ہے اور وہ دو نسلوں کا یعنی بڈھوں اور جوانوں کا جھگڑا ہے اور مجھے اس میں زیادتی بڈھوں کی معلوم ہوتی ہے۔ بڈھوں کو نوجوانوں سے زیادہ سے زیادہ یہ شکایت ہو سکتی ہے کہ وہ خودسر ہیں، منہ پھیرے ہیں، بڈھوں کا کہنا نہیں مانتے۔ جوانی تو خیر بقول انھیں بڑے بوڑھوں کی دیوانی ہوتی ہے اور دیوانے کو یوں ہی کچھ نہیں کہا کرتے لیکن مجھے سب سے زیادہ حیرت ان ہوش مند اور فرزانہ بڈھوں پر ہوتی ہے جو نوجوانوں کو بھی خواہ مخواہ شکنجے میں کس کر وہیں رکھنا چاہتے ہیں جہاں وہ خود ہیں۔ زیادہ حیرت اس لیے ہوتی ہے کہ یہ بڈھے خود اپنی زندگی میں بچپن سے جوانی اور جوانی سے بڑھاپے ہو چکے ہیں اور اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں، اپنے رگ و ریشے میں محسوس کر چکے ہیں کہ زمانہ ایک متحرک قوت ہے جو آگے بڑھتی رہتی ہے اور زندگی ایک حرکیاتی حقیقت ہے جو بدلتی رہتی ہے اور روز بروز پہلے سے زیادہ مہذب اور پہلے سے زیادہ مکمل ہوتی جاتی ہے پھر کسی طرح سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ لوگ یہ کیوں چاہتے ہیں کہ نئی نسل بھی اسی منزل پر رہے جہاں پرانی نسل ہے ...... اگر پچھلی نسل والے اپنی زندگی کے دن گزار چکے ہیں اور اپنے مقدر کی تکمیل کر چکے ہیں، اگر وہ اپنے میں اتنی سکت نہیں پاتے کہ نئی زندگی میں اس کے شریک کار رہیں تو کم سے کم ان کو اتنی توفیق ہونا چاہیے کہ خلوص اور نیک نیتی کے ساتھ ہم کو نئی زندگی اور اس کے نئے مقدر کے لیے چھوڑ دیں۔"

(ترقی پسند ادب)

مجنوں صاحب نے اپنے اسی مقالے میں اس مقدر کی بھی تشریح کر دی ہے جس کی تکمیل کا حق مانگا ہے

"انسانی تمدن اور اس کے تمام شعبوں کا پہلا بنیادی پتھر اقتصادیات ہے۔ ہماری پہلی ضرورت یہ ہے کہ دنیا کی کثیر سے کثیر انسانی آبادی کو پیٹ بھر کر کھانا ملنے لگے، کوئی ننگا نہ رہے، کوئی ان پڑھ نہ رہے۔ سب کو یکساں فراغت اور راحت و سکون میسر

ہو اور سب کو زندگی اور تہذیب کے یکساں مواقع ملیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس وقت ہماری زندگی کے اقتصادی عقدے تمام دوسرے عقدوں سے زیادہ پیچیدہ اور اہم ہو رہے ہیں اور ان کو حل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس وقت ہم اپنی تمام قوتوں کو یکجا کر کے انہیں عقدوں کو سلجھانے میں صرف کریں۔ اگر ادب اور تہذیب کو زندہ رہ کر ترقی کرنا ہے تو پہلے ہم کو اس کی کوشش کرنا ہے کہ تہذیب اور ادب ایک منتخب اور کم تعداد گروہ کا اجارہ نہ رہے بلکہ ادنیٰ سے ادنیٰ مزدوروں اور کسانوں میں پھیل جائے اس کے لیے ہمیں ایک تیز اقتصادی شعور کے ساتھ آگے بڑھنا ہے۔ مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ ہمارے شغف کی غرض صرف یہ ہے کہ یہی جمہور ہے اور ہم یہ چاہتے ہیں کہ زندگی اور ترقی کی تمام راہیں عام ہو جائیں اور سب پر یکساں کھل جائیں۔ ترقی پسند ادب کے نام سے لوگ خواہ مخواہ چونکتے ہیں۔ ترقی پسند ادب فطری ادب کا دوسرا نام ہے۔ ترقی پسند ادب میں غزل بھی آتی ہے اور نظم بھی۔ ناٹک اور نوٹنکی، افسانے اور داستانیں سبھی کچھ ترقی پسند ادب میں شمار ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ ان اصول اور تصورات کے ماتحت وجود میں آئے ہوں: (۱) زندگی ایک نامیاتی اور جدلیاتی حقیقت ہے جس کی فطرت انقلاب اور ترقی ہے؛ (۲) اس وقت تاریخ ہمارے سامنے ایک نیا دور اور اس دور کی نئی ضرورتیں پیش کر رہی ہے جن کو تسلیم کرنا ہمارا پہلا فرض ہے؛ (۳) ادب کو اس انقلاب اور ترقی میں مدد دینا ہے جو زندگی کی عین فطرت ہے اور ان تمام میلانات اور ضرورتوں کی تکمیل میں حصہ لینا ہے جو نئے دور کی اہم ترین خصوصیات ہیں۔... ترقی پسند ادب کی بنیاد واقعیت اور جمہوریت پر ہوتی ہے اور وہ ماضی کا معترف ہوتا ہے لیکن وہ مستقبل اور اس کے لامحدود امکانات پر صدق دل سے ایمان رکھتا ہے۔" (ترقی پسند ادب)

مجنوں نے اپنی تحریروں سے ترقی پسند ادب کے اغراض و مقاصد کی وضاحت کے ساتھ ساتھ ادب کو پرکھنے کے لیے تنقید کی ایک نئی کسوٹی بنانے میں بھی مدد دی۔

ترقی پسند تحریک بڑی تیزی سے پھیلی اور سامراجی رجعت پرستوں اور سامنتی قدامت پسندوں کی تمام مخالفتوں اور بدنام کرنے کی ساری کوششوں کے باوجود اردو دنیا پر چھا گئی لیکن تحریک جتنی وسیع اور ہمہ گیر تھی اس کی تنظیم اتنی ہی کمزور تھی، بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ایک مدت سے کوئی تنظیم تھی ہی نہیں۔ کوئی مرکز نہیں تھا، کوئی مرکزی رسالہ نہیں تھا۔ مختلف شہروں میں ادیب مقامی طور پر اپنے حلقے قائم کر لیتے تھے جہاں بیٹھ کر کچھ دنوں نظمیں اور افسانے پڑھے جاتے ان پر تبادلۂ خیال ہوتا، تنقید ہوتی اور پھر وہ حلقے منتشر ہو جاتے۔ انھیں حلقوں سے انجمن کی شاخیں بن جاتی تھیں۔ وقتاً فوقتاً صوبائی یا کل ہند کانفرنسوں میں ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد جمع ہو جاتی تھی اور وہاں ترقی پسندی اور دوسرے ادبی مسائل پر بحثیں ہوتیں، تجویزیں منظور ہوتیں، نئے حالات کے پیش نظر پروگرام بنتے اور پھر آئندہ کانفرنس تک کے لیے سب لوگ بکھر جاتے۔ حالانکہ انجمن کے باقاعدہ ممبر بنانے کی کوئی خاص کوشش نہیں کی گئی لیکن تھے لکھنے والوں کی اکثریت اپنے آپ کو انجمن سے وابستہ سمجھتی تھی۔ اردو کے کئی اچھے رسالوں نے بھی اپنی پالیسی میں تبدیلی کر لی تھی اور ترقی پسند ادب کی ترویج و اشاعت کرنے لگے تھے۔

قدامت پسند اور رجعت پرست ادیب کچھ گھبرائے ہوئے سے رہتے تھے اور ترقی پسند تحریک کو اردو ادب کے خلاف کوئی بہت بڑی سازش سمجھتے تھے۔ لیکن یہ حقیقت ان پر کبھی روشن نہ ہو سکی کہ یہ تحریک اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود اس لیے پھل پھول رہی تھی کہ اس نے زندگی کی نئی قدروں سے اپنا رشتہ جوڑا تھا اور اس ادب میں ان جذبات کی ترجمانی ہوتی تھی جو عام انسانوں کے سینے میں مچل رہے تھے۔ میں نے اس زمانے کے مشاعروں میں بعض خاصی بھونڈی نظموں کو صرف اس لیے مقبول ہوتے دیکھا ہے کہ وہ عوام کے جذبات کی ترجمان ہوتی تھیں۔ قدامت پرست عناصر اسے عوام کی بدمذاقی پر محمول کرتے تھے کہ اب سخن کی کوئی قدر باقی نہیں رہ گئی ہے اور ادب پروپیگنڈا بن گیا ہے لیکن دراصل اس بھونڈے پن کی زمین سے بھی فن کی نئی کونپلیں پھوٹ رہی تھیں جو بڑھ کر خوبصورت پودے بن گئیں اور چند سال کے

اُردو ادب کے دامن میں نئے خوبصورت اور مہکتے ہوئے پھول کھلنے لگے۔

۱۹۳۸ء میں انجمن کی دوسری کانفرنس کلکتے میں منعقد ہوئی جس کا افتتاح ٹیگور نے کیا تھا۔ اس میں شرکت کرنے کے لیے یورپ سے ڈاکٹر ملک راج آنند آئے جو اس وقت تک ہندوستان کے ایک انگریزی ناول نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل کر چکے تھے۔ اس کانفرنس کے وقت تک ترقی پسند ادب کی ترقی کا اندازہ ان چند چھوٹی چھوٹی کتابوں سے ہو سکتا ہے جو نئے ادیب اپنے ساتھ لے کر آئے تھے۔ سجاد ظہیر کا ناول "لندن کی ایک رات"، کرشن چندر کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ "طلسمِ خیال"، مجاز کی شاعری کا مجموعہ "آہنگ"، حیات اللہ انصاری کی کہانیوں کا مجموعہ "انوکھی مصیبت"۔ ان چیزوں نے مستقبل کے ادب کی داغ بیل ڈال دی تھی۔ اس کے بعد تین چار سال کے اندر اور نئی کتابیں آئیں اور اُردو ادب کی فضا نئی آوازوں سے گونج اٹھی۔ ان میں سب سے زیادہ اہم فیض کی نظموں کا مجموعہ "نقشِ فریادی" اور راجندر سنگھ بیدی کی کہانیوں کا مجموعہ "دانہ و دام" تھا۔ فیض سے اُردو میں ایک نئے دبستانِ شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ جدید مغربیت اور قدیم مشرقیت کا حسین امتزاج تھا جس نے اُردو شاعری کو دو آتشہ بنا دیا(۱)۔

۱۹۴۱ء تک ادیبوں کے ایک نئے گروہ نے تخلیق کے میدان میں قدم رکھا: احمد ندیم قاسمی، عزیز احمد، کیفی اعظمی، وامق جونپوری، ساحر لدھیانوی، عبادت بریلوی، حمید اختر، ابنِ انشا، عبداللہ ملک، ظہیر کاشمیری، فکر تونسوی، مجروح سلطان پوری، نیاز حیدر، مہندر ناتھ، وشوامتر عادل، ہنس راج رہبر، عادل رشید، اختر الایمان، مخمور جالندھری، غلام ربانی تاباں، ممتاز حسین، انور، ابراہیم جلیس، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، بلونت سنگھ، شاہد صدیقی، پرویز شاہدی، پرکاش پنڈت وغیرہ۔ ان میں شاعر، افسانہ نگار، نقاد سب تھے۔

---

(۱) فیض کے ساتھ ہی راشد کا مجموعہ "ماورا" بھی شائع ہوا تھا جسے محض اپنے نئے پن کی وجہ سے شہرت نصیب ہوئی ورنہ وہ انحطاطی شاعری ہے۔

انھوں نے وہی راہ اختیار کی جو اب تک ترقی پسند تحریک نے بنائی تھی ۔ پھر خود انھوں نے بھی اس راہ کو ہموار کیا اور ترقی پسند ادب کو آگے بڑھایا ۔ آج ان میں بہت سے ادیبوں کی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور ترقی پسند ادب کے خزانے میں سینکڑوں کتابوں کا اضافہ ہو چکا ہے ۔

اسی زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا ۔ یہ ہیئت پرست ، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جن کے مشہور نمائندے میرا جی ، یوسف ظفر ، ممتاز مفتی اور مختار صدیقی وغیرہ تھے ۔ یہ ذہین اور ہوشیار لکھنے والے تھے جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے اور شعور کے بجائے تحت الشعور اور لاشعور پر اور معنویت اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت اور اسلوب پر زور دیتے تھے ۔ یہ لوگ کھلم کھلا ترقی پسند تحریک کے مخالف تھے اور اس کا اعلان کرتے رہتے تھے ۔ انھوں نے اپنی ایک الگ انجمن "حلقۂ اربابِ ذوق" کے نام سے قائم کر لی تھی ۔ جو لاہور اور دہلی تک محدود تھی لیکن ترقی پسندوں کی تحریک سے زیادہ منظم تھی (۱) ۔ ان کی بنیاد یہ تھی کہ ادب کا سماج سے کوئی تعلق نہیں ۔ ان کی رومانیت مجہول اور گندی تھی ۔ یہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی طور اور انفرادی تاثرات کی ، جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے ، ایک داخلی دنیا بناتے تھے جس کے جغرافیے کا پتا لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا (۲) ۔ ان کا "انا" کسی قسم کی سماجی

---

(۱) حلقۂ اربابِ ذوق کی تحریک شاعری پر زیادہ اثر انداز ہوئی اور پنجاب تک محدود رہی ۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوستانی علاقے میں مشاعروں کی وجہ سے عوام اور شاعر کا براہِ راست رشتہ قائم ہے لیکن پنجاب میں اردو صرف درمیانی طبقے کی علمی زبان ہے ، بول چال کی زبان نہیں ہے اس لیے پنجاب کے شاعروں کا عوام سے رشتہ قائم نہ ہو سکا اور وہ آسانی سے یورپ کے انحطاط کا شکار ہو گئے ۔ ہندوستانی علاقے میں صرف چند شاعروں پر اس تحریک کا اثر پڑا لیکن دیرپا ۔

(۲) اس سلسلے میں مجھے فیض نے ایک دلچسپ قصہ سنایا تھا ۔ فیض حلقۂ اربابِ ذوق کے ایک جلسے کی صدارت کر رہے تھے جہاں ایک شاعر نے ایک نئی نظم سنائی جو فیض کی سمجھ میں نہ آ سکی ۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا تو ایک ادیب نے اس کے سمجھنے کا دعویٰ کیا لیکن جب اس نے نظم کا مطلب بتایا تو شاعر نے کہا کہ میرا یہ مطلب نہیں ہے ۔ ادیب نے کہا کہ آپ نے کل شام مجھے یہی مطلب بتایا تھا ۔ شاعر نے جواب دیا کہ مجھے اب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مطلب کچھ اور تھا ۔

ذمہ داری کو برداشت نہیں کرتا تھا جس کا لازمی نتیجہ ابہام، قنوطیت اور فرار تھا۔ آخر وہ جمالیات کی اس سطح پر اتر آئے، جیسے: "عورت کا پیشاب کرنا" اور فکر کی اس بلندی پر پہنچ گئے جہاں اس طرح کی شاعری ممکن ہے: "گورے جسموں کو جواں رکھتے ہیں بندر کے غدود"

اس تحریک نے تین چار سال تک بڑا شور مچایا اور بعض ترقی پسندوں کو بھی بہکانے میں کامیاب ہوئی لیکن پنپ نہیں سکی۔ یہ دراصل جاگیرداری اور بورژوا انحطاط کی گندگی کا بدرو تھا جو بڑے زور و شور سے بہا لیکن اس کا بہاؤ اس کی گندگی کو نہ چھپا سکا۔ واقعات اور حالات کی منطق عجیب و غریب ہوتی ہے۔ یہ ادیب اپنے عہد کے حساس بچے تھے جو جاگیرداری اور سامراجی سماج سے فقد بھاگنا چاہتے تھے لیکن اسے تبدیل کرنے کی ذمہ داری نہیں لینا چاہتے تھے۔ جاگیرداری اور سامراجی قدروں سے بھاگ کر وہ عوامی قدروں تک نہ آسکے اس لیے نراجیت کا شکار ہو گئے۔ انھوں نے قدامت سے بچ کر جدت کی طرف قدم بڑھانے کی کوشش کی اور فرائڈ اور ٹی۔ ایس ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے۔ انھوں نے ہندوستان میں سامراج کے سیاسی پہلو کو دیکھا تھا لیکن اس کے ادبی نظریہ سازوں کو نہیں پہچانا تھا۔ وہ جس سماج کی گندگی سے بھاگ رہے تھے۔ اپنی ناکتاہٹ میں اسی کی گندگی میں لت پت ہو گئے۔ جاگیرداری انحطاط سے بچنے کی کوشش میں بورژوا انحطاط میں غرق ہو گئے۔ ان پہ فیض کا یہ شعر صادق آتا ہے:

مضمحل ساعتِ امروز کی بے رنگی سے
یادِ ماضی سے غمیں دہشتِ فردا سے نڈھال

ہماری تحریک کے مخالف قدامت پرست عناصر نے ان انحطاطی ادیبوں کو ترقی پسند کہنا شروع کر دیا۔ جب ترقی پسند ادب کو گالی دینا ہوتی تو فیض، مجاز یا کرشن چندر کے بجائے میراجی وغیرہ کی مثال دیتے تھے۔ اس وقت ترقی پسند نقادوں نے تھوڑی سی غلطی کی۔ وہ مخالفین کی تنقید کے جواب میں ہماری صفائی تو ضرور پیش کرتے تھے اور ترقی پسند

ادب اور تنقید کے اصول بھی بیان کرتے تھے لیکن کھل کر انحطاط پسندوں پر تنقید نہیں کرتے تھے۔ اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کیونکہ ترقی پسند تنقید کی ابتدا تھی۔ اس کے علاوہ اُردو کے بعض رسائل نے انحطاطی ادیبوں کی چیزوں کو ترقی پسند چیزوں کے ساتھ گڈمڈ کرنا شروع کر دیا۔ (عام پڑھنے والے شدید ذہنی انتشار کا شکار ہوئے۔ حلقۂ اربابِ ذوق نے ایک اور سلسلہ بھی شروع کیا وہ "بہترین نظمیں" کے نام سے ہر سال اُردو نظموں کا انتخاب شائع کرتے تھے اور اس میں اپنے ڈھب کی چیزیں منتخب کرتے تھے۔ یہ انتخابات ایسے ناشرین نے بھی شائع کیے جنھوں نے ترقی پسند ادب کی سب سے زیادہ اشاعت کی تھی۔

بعض انحطاطی چیزوں کو غلطی سے ترقی پسند سمجھ کر ترقی پسند رسائل میں بھی شائع کیا گیا، مثلاً حسن عسکری کی کہانی "پھسلن" جو "نیا ادب" میں شائع ہوئی تھی۔ ن۔ م۔ راشد کی شاعری کا بیشتر حصہ زندگی سے فرار کر کے جنسیات میں پناہ لینے کی ترغیب دیتا تھا۔ اس کے باوجود راشد کو ترقی پسند حلقے میں شریک سمجھا گیا۔ انھوں نے خود بھی انجمن کی تیسری کانفرنس میں شرکت کی۔ سعادت حسن منٹو گورکی کے ترجمے کرنے اور "نیا قانون" جیسی کہانی لکھنے کے بعد بڑی تیزی سے انحطاط کی طرف جا رہے تھے اور سنسنی خیز، فحش اور گندی کہانیاں لکھنے لگے تھے۔ عصمت چغتائی نے بھی اپنی بغاوت کے لیے جذبات ہی کا انتخاب کیا اور کبھی "گیندا" کی طرح کی اچھی اور کبھی "لحاف" کی طرح کی بری کہانیاں لکھیں۔ نئے لکھنے والوں میں سے بہت سے ادیب اس قسم کی مریضانہ جنس نگاری کو حقیقت نگاری سمجھ کر پیش کر رہے تھے۔ یہ تمام چیزیں ترقی پسند ادب کے ساتھ کچھ اس طرح مل گئیں کہ ہر نیا ادیب ترقی پسند قرار پا گیا اور ہر نئی تحریر ترقی پسند ادب کا نمونہ۔ نیا ادب اور ترقی پسند ادب ہم معنی الفاظ ہو گئے۔ اس وقت سجاد ظہیر، احتشام حسین، ممتاز حسین اور عزیز احمد نے اپنے مضامین اور تنقیدوں سے اس ابتری اور انتشار کو دور کرنے کی کوشش کی۔

سجاد ظہیر نے حیدرآباد اُردو کانفرنس (۱۹۴۵) میں اپنے خطبۂ صدارت میں اس پر

احتجاج کیا کہ ترقی پسند ادب کے مخالفین ہر تیسرے ادیب کو، اور اگر وہ خراب ادیب ہے تو اور زیادہ با اصرار، ترقی پسند کا نام دے کر پوری تحریک کو بدنام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔" پھر انھوں نے میراجی کا نام لے کر بتایا کہ اس قسم کے ادب اور شاعری کا ترقی پسندی سے دُور کا بھی تعلق نہیں ہے: "وہ عوام سے دُور بھاگتے ہیں ان کے مسائل سے انھیں نفرت ہے، ان کی بیمار ذہنیت زندگی کی ہر اہم حقیقت سے چشم پوشی کرنا اپنا فرض سمجھتی ہے۔ غرض یہ کہ ان کی شاعری سر تا سر فراری شاعری ہے اور انسان کے عقل و دماغ کو بالیدگی نہیں بخشتی۔ اگر خراب قسم کی قدیم شاعری آج کل کے متوسط طبقے کے اس گروہ کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کا عکس پیش کرتی ہے جو زندگی کی پُر پیچ راہوں پہ غولِ بیاباں کی طرح آوارہ و سرگرداں ہے؛ وہ ماضی سے نالاں ہے، اس کا حال محرومی کی ایک داستان ہے؛ اس کا مستقبل امید سے خالی اور تاریک ہے۔" اسی کے ساتھ انھوں نے یہ بھی کہا کہ ہمیں ہر ادیب پر مجموعی حیثیت سے نظر ڈالنی چاہیے اور کھوٹے کھرے کو الگ کرنا چاہیے اور اس ادبی بد دیانتی سے بچنا چاہیے جو صرف چند لچر چیزوں کا انتخاب کر کے کسی ادیب یا شاعر کو قابلِ ملامت قرار دے دیتی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے خاص طور سے منٹو کا ذکر کیا: "بعض ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی تحریروں میں بیک وقت کئی رجحانات ملتے ہیں مثلاً: سعادت حسن منٹو۔ یہ اُردو کے ایک نہایت اچھے افسانہ نگار ہیں اور میں کہوں گا کہ ان کے چند افسانے ہمارے ادب کے بہترین افسانوں میں شمار کیے جا سکتے ہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے بعض افسانے خراب ہیں، بعض رجعت پسند تک کہے ہیں۔ میں نے خود منٹو صاحب سے ایک مرتبہ ان کے افسانے "بو" کے متعلق یہ کہا کہ آپ کا یہ افسانہ ایک بہت ہی دردناک لیکن فضول افسانہ ہے اس لیے کہ درمیانی طبقے کے ہر آسودہ حال فرد کی جنسی بدعنوانیوں کا تذکرہ، چاہے وہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی کیوں نہ ہو، لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے تضیعِ اوقات ہے۔ در اصل وہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے اسی قدر فرار کا اظہار ہے جتنا کہ

قسم کی رجعت پسندی"

احتشام حسین نے رشید احمد صدیقی اور علی اختر نظری کے جواب میں نیا ادب اور ترقی پسند ادب کی بحث کرتے ہوئے صاف صاف بتایا کہ ترقی پسند ادب نیا ادب ضرور ہے لیکن سارا نیا ادب ترقی پسند ادب نہیں ہے۔ انھوں نے فرائڈ کے تحلیل نفسی کے بارے میں جو اعصابی ادب کو خاص طور سے ترقی پسندی کے زمرے سے خارج کیا اور لکھا کہ ترقی پسندوں نے کبھی فرائڈ کو اپنا امام تسلیم نہیں کیا ہے بلکہ بہت احتیاط سے اس کے نتائج فکر کا مطالعہ کیا کیونکہ ترقی پسندی اجتماعی زندگی کو اصل بنیاد قرار دیتی ہے اور تحت الشعور، جنسی دباؤ۔ تمام بیماریوں کو بھی وقت کے معاشی، معاشرتی حالات سے وابستہ سمجھتی ہے۔ محض تجزیۂ نفس سے دلچسپی لینے والے فرد میں اس قدر گم ہو جاتے ہیں کہ سماجی انسان نظر انداز ہو جاتا ہے۔ وہ تحت الشعور اور لاشعور کی دھندلی اور اندھیری دنیا میں پہنچ کر زندگی کے ان خارجی اثرات کو نظر انداز کر جاتے ہیں جن سے داخلیت تربیت پاتی ہے۔

ممتاز حسین نے انحطاطی ادب کے ایک اور رجحان انفعالی رومانیت پر حملہ کیا جس کا سلسلہ انیسویں صدی کے فرانسیسی انحطاط پرستوں: بودلیر، ریمبو اور ورلین سے ملتا ہے اور جس کی نمائندگی محمد حسن عسکری کرتے ہیں۔ یہ نظریہ لذیت کوشی، اذیت دہی، ظلم کے نفسیاتی جواز کی تلاش، عوام دشمنی، نراجی ذہنیت کا نظریہ ہے۔ اس گروہ کے لکھنے والوں نے "حقیقت کے ادراک کا معیار خود اپنے اعصاب ہی کو بنا رکھا ہے اور صرف اپنے داخلی تاثرات کو ادب میں جگہ دینا چاہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کی خود فریبی اور ذہنی آشیاں بندی ہے۔"

عزیز احمد نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں راشد کی فراریت اور منٹو اور عصمت کی بیباکانہ جنس نگاری پر تنقید کی: "اگر راشد کی شاعری اور طبیعت کا مجموعی رجحان زندگی

---

* جب سے اب تک عسکری صاحب انحطاط اور رجعت پسندی کا بہت لمبا سفر طے کر لیا ہے اور ترقی پسندی سے اور زیادہ دور ہو گئے ہیں

کی کشمکش سے گریزاں اور مفرور ہے اور رجعت کی طرف مائل ہے۔ انھیں ایک ایسی جگہ کی تلاش ہے جہاں خیر و شر کے تصورات نہ ہوں صرف وہ طاقتیں ان کے دل و دماغ پر مسلط ہیں: جنس، اور جنسی تشنگی کی وجہ سے خواہشِ مرگ .... اس ہمہ گیر جنس پرستی کی روشنی ہی میں راشد صاحب فطرت کو دیکھتے ہیں اور اس طرح سہل انگاری اور اذیت کی طرف ان کا قدم اٹھتا ہے جس زندگی میں جنس کے برابر اور کوئی قدر نہ ہو اس میں موت کی خواہش ضروری ہے۔ یہ فرار کی انتہا ہے۔" اس کھوکھلے پن کی وجہ سے راشد کی شاعری میں روانی اور سلاست پیدا نہ ہو سکی جو آزاد شاعری کی "سب سے بڑی وجہ جواز" ہے۔ اس لیے راشد نے مغلق اور نامانوس ترکیبوں کا سہارا لے کر نظم کا ذہنی وزن بڑھانا چاہا۔" اور یہ اس کی کمزوری کی نشانی ہے اسی کے ساتھ عزیز احمد نے یہ بھی بتایا کہ راشد کی بہت سی نظمیں سترھویں صدی کے بعض انگریز شعراء مثلاً ڈن اور مارویل سے ماخوذ ہیں۔ "لیکن راشد نے کہیں خیال یا موضوع کا حوالہ نہیں دیا ہے۔" راشد اور ان کی شاعری کو اس حد تک ترقی پسند سمجھ لیا گیا کہ کرشن چندر نے ماورا کا دیباچہ لکھا اور فیض نے "نقشِ فریادی" کا دیباچہ راشد سے لکھوایا جنھوں نے فیض کے یہاں فرائڈ کی فرضی بیماریاں تلاش کر کے انھیں بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا

منٹو کے یہاں "جنس کا طلسم" جس میں ان کا شعور اور لاشعور چاروں طرف سے گھرا ہوا ہے، علاوہ بر مریضانہ ہے۔ جنس نے سعادت حسن منٹو کے یہاں مذہب کی جگہ لے لی ہے جس مصنف کے ذہن پر جنس چھائی ہو جنون بھی اس سے زیادہ دور نہیں رہتا۔ منٹو کا انقلابی ہیرو بجائے اس کے کہ سلجھے ہوئے عمل سے، محنت اور کوشش سے، تبلیغ سے ملک کو کوئی فائدہ پہنچائے بالعموم اپنے جوشِ جنون میں پاگل خانے یا مرگھٹ پہنچتا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض منٹو پر یہ عائد ہوتا ہے کہ اس میں انسانیت کا راسخ عقیدہ کہیں نظر نہیں آتا۔"

عصمت کی مریضانہ جنس نگاری پر تنقید کرنے کے بعد عزیز احمد نے یہ لکھا کہ اگر ان کی جنس پرستی میں وقار، رکھ رکھاؤ اور ٹھیراؤ پیدا ہو جاتا اور توازن ہو اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں

کو وہ ان کی اصل جگہ پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کریں تو یقین ہے کہ اپنی جدت پسند تحریکے اپنی قوتِ مشاہدہ، اپنی بے جھجک جرأت کی وجہ سے وہ حقیقتاً اپنے لیے اُردو ادب میں جگہ پیدا کر سکیں گی۔" (عصمت میں یہ خوشگوار تبدیلی آگئی ہے۔)

سماج کی گندگی اور اس کے زہریلے اثرات سے بچنا آسان کام نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب اسی سماج میں پیدا ہوئے تھے اور اسے بدلنے کی کوشش کر رہے تھے جس کے میلوں کے جاگیرداری انحطاط اور انتشار میں سامراجی نظریات نے اپنا زہر گھول دیا تھا۔ اس لیے بعض فرسودہ قدریں، بعض غلط نظریات، بعض انحطاطی اثرات خود ترقی پسند ادیبوں کی تحریروں میں بھی جھلک آئے تھے جنھیں جلد محسوس نہیں کیا جا سکا۔ کبھی ان کی صحت مند رومانیت بیمار ہو جاتی تھی، کبھی فرار پر آمادہ کر دیتی تھی اور کبھی اکتاہٹ اور جھلاہٹ ان کی تحریروں میں غیر ضروری تلخی پیدا کر دیتی تھی۔ یہ چیزیں مختلف ادیبوں کے یہاں مختلف شکلوں نمودار ہوتی تھیں۔ تحریک کی ابتدا سے پہلے اس نے سجاد ظہیر اور رشید جہاں اور احمد علی کی تحریروں میں "انگارے" کا روپ اختیار کیا تھا، جذبی کے یہاں تنزلیت بن کے جھلک تھی، فیض کے یہاں یہ موضوعِ سخن کی نظم میں ڈھل گئی اور زمانے اس سے وہ قطعہ کہلوایا جو اب پندرہ برس بعد شائع ہوا ہے:

تاج جب مرد کے ماتھے پہ نظر آتا ہے
یک بیک خون مری آنکھوں میں اتر آتا ہے
جب نظر آتا ہے عورت کی جبیں پر جھومر
عجزِ رنگین کا ہر نقش ابھر آتا ہے

ترقی پسند ادیب اپنے طبقات اور اپنے سماج کی کئی بیماریاں ساتھ لے کر آئے تھے جن سے انھوں نے آہستہ آہستہ صحت پائی۔ اس زمانے کے اس الجھاؤ کا اظہار سجاد ظہیر نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ ترقی پسند ادیب اچھے بھی ہیں اور برے بھی

کامیاب بھی اور ناکامیاب بھی۔ ترقی پسندی، وہ ادب میں ہو یا عام طور سے زندگی میں، کسی جامد یا ثابت تصور کا نہیں بلکہ متحرک اور سیال تصور کا نام ہے چنانچہ ایسے بھی ادیب ہیں جو کسی دور میں ترقی پسند تھے لیکن اب ترقی کے خلاف ہیں، ایسے بھی ادیب ہیں جن کی ذہانت اور بیدار مغزی انھیں اپنی قدیم رجعت پرستی سے علیحدہ کر کے ترقی پسندی کی جانب کھینچے لا رہی ہے۔ اس کشمکش کا اظہار ان کی تحریروں میں بھی ہوتا ہے جبکہ دقیانوسی خیالات کی تہہ کے نیچے سے زندگی کی روشنی رہ رہ کر جھلک پڑتی ہے۔ ایسے بھی نوجوان ادیب ہیں جو ادبار اور مایوسی کی اس ہولناک آپ بیتی سے تنگ آ کر، جو ہمارے نچلے متوسط طبقے کی قسمت میں آ لکھا ہے، ہر اچھی بری چیز کی مخالفت کے لیے اندھا دھند آمادہ ہو جاتے ہیں۔ وہ صرف تخریب سے دلچسپی رکھتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ تجربات اور علم کی روشنی حاصل کر کے وہ ترقی پسندی کا سچا مفہوم سمجھنے لگتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں کہ راہ نجات تخریب در تعمیر دونوں کا مطالبہ کرتی ہے اور وہی مخالفت اچھی اور صحت بخش ہے جو اپنے بلند مقاصد کو حاصل کرنے کے سلسلے میں کی جائے اور جو سچے معنوں میں برائی کی مخالفت اور بھلائی کی موافقت ہو۔ چونکہ ترقی پسند ادیب ان مختلف مدارج میں پائے جاتے ہیں بلکہ کبھی کبھی تو یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی ادیب کی تحریروں میں ان مختلف کیفیات کا اظہار ہوتا ہے اس لیے یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں ادیب ترقی پسند ہے یا نہیں اور اگر ہے بھی تو وہ ترقی پسندی کی کس منزل میں ہے اور کس درجے پر ہے۔ اسی لیے یہ ضروری ہے کہ جب ہم کسی ادیب کے متعلق اظہار رائے کریں تو اس کے سارے کارناموں پر نظر ڈالیں اور دیکھیں کہ بحیثیت مجموعی اس کا رجحان کدھر ہے (۱)۔"

---

(۱) اس سلسلے میں سب سے دلچسپ مثال منٹو اور عصمت کی ہے۔ دونوں کی تحریروں میں ایک ہی وقت متضاد رجحانات پائے جاتے ہیں لیکن منٹو آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک سے دور ہوتے گئے اور عصمت قریب آتی گئیں۔ منٹو، جنھوں نے ابتدا گورکی کے ترجموں اور تنقید سے کی تھی، ڈی ایچ لارنس [illegible]

(باقی صفحہ ۲۱۳ پر)

ترقی پسند ادب کا کارواں ان پر پیچ راہوں سے گزرتا ہوا آگے بڑھتا گیا اور فنکارانہ صفائی، معنوی گہرائی اور جذباتی شدت میں اضافہ ہوتا گیا۔ دراصل یہ سفر رومانیت سے حقیقت نگاری کی طرف تھا جو ترقی پسند تحریک کا لازمی رجحان تھا۔ اس میں بعض کٹھن منزلیں اور دشوار گزار وادیاں آتی ہیں۔ حقیقت نگاری کے لیے محض جذباتی ابال سے کام نہیں چلتا بلکہ اس سنجیدگی اور ٹھہراؤ کی ضرورت ہوتی ہے جو زندگی کے مطالعے اور گرد و پیش کے حالات کو سمجھنے سے پیدا ہوتا ہے اس لیے جو ادیب اور شاعر اپنے رومانی خول سے باہر نہیں نکل سکے اور عوام سے قریب نہیں آسکے ان کا تخلیقی چشمہ یا تو خشک ہو گیا یا انھوں نے تحریک سے علیحدگی اختیار کر کے اول جلول بکنا شروع کر دیا۔ اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ ترقی پسند مصنفین کے راستے میں معاشی مشکلات بھی حائل تھیں اور اب بھی حائل ہیں۔ ان کو

(بقیہ صفحہ گذشتہ) سومرسٹ ماہم کے دام فریب میں مبتلا ہو گئے اور عصمت چغتائی اپنی ابتدا جنس نگاری سے کی تھی حقیقت نگاری کی منزل کی طرف بڑھ آئیں۔ عصمت نے حیدرآباد (دکن) کے ایک جلسے کی صدارت کرتے ہوئے، جو مخدوم محی الدین کی جیل سے رہائی پر ان کے استقبال کے لیے منعقد ہوا تھا، اس تبدیلی کا ذکر بڑے اچھے انداز سے کیا، انھوں نے کہا: "میں نے اپنی کلیہ ہیروئن کو یہ بتایا تھا کہ اس کی اصل دشمن اس کی بوڑھی نانی اور دادی ہیں جو اسے ہیرو کا انتخاب کرنے کا حق نہیں دیتیں۔ اب میں دس برس بعد دیکھتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ میری کلیہ ہیروئن کا ہیرو مل گیا لیکن اس کے مسائل حل نہیں ہوتے ہیں، وہ اب بھی پریشان ہے۔ آخر اس کا سبب کیا ہے: بات یہ ہے کہ میری ہیروئن کو ہیرو تو مل گیا اور دس برس میں اس کے آٹھ بچے بھی پیدا ہو گئے لیکن ہیرو کو نوکری نہیں ملی۔ ہیرو کو نوکری کوئی نہیں دیتا، وہ سماجی نظام جس کے شکنجے پر مخدوم نے اپنا ہاتھ رکھ رہا ہے اس لیے میں اب یہ کہتی ہوں کہ میں نے دشمن کے سمجھنے میں غلطی کی تھی۔ میری ہیروئن کی اصل دشمن بوڑھی دادی اور نانی نہیں ہیں بلکہ وہ سماجی نظام ہے جس کے خلاف مخدوم جد و جہد کر رہا ہے۔ ہم تمام ترقی پسند ادیبوں کو اس نظام کے خلاف جد و جہد کرنا ہے۔"
عصمت کی اس تبدیلی کی آئینہ دار ان کی نئی کتاب: "چھوٹی موئی" ہے۔

اپنا پیٹ بھرنے اور زندہ رہنے کے لیے کوئی غیر ادبی کام کرنا پڑتا تھا اور بسا اوقات وہ کام اتنا زیادہ ہوتا تھا کہ ادبی تخلیق کے لیے وقت نہیں نکالا جا سکتا تھا۔ یا بھوک اور بے روزگاری کی تکلیفیں انھیں اتنا کچل دیتی تھیں کہ وہ اچھی تخلیق نہیں کر سکتے تھے اور صحافت کے ذریعے سے کافی آمدنی ہو نہیں سکتی تھی اور سرکاری ملازمت کے دروازے یا تو ان پر بند تھے یا انھیں سرکاری ملازمت کے لیے اپنے جذبات اور خیالات پر پہرے بٹھانے پڑتے تھے۔ ان سب باتوں کی وجہ سے کچھ ادیب نراج کی کیفیت میں مبتلا ہو کر ذہنی اور جذباتی انتشار کا شکار ہو گئے اور کچھ سرکاری ملازمتوں کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ گئے لیکن ان سب کے باوجود ترقی پسند ادب کی تخلیق ہوتی رہی۔ بحیثیت مجموعی اس زمانے میں ترقی پسند ادب نے واضح شکل اختیار کی۔ ملک کا سیاسی ابال نئی بیداری پیدا کر رہا تھا اور پڑھنے والوں کے نئے گروہ ابھر رہے تھے جو اچھے اور جمہوری ادب کا مطالبہ کر رہے تھے۔
کرشن چندر کے فن کا نیا موڑ اسی زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ احتشام حسین کی تنقید نگاری میں اسی زمانے میں پختگی آئی اور اسی زمانے میں احمد ندیم قاسمی نے مسلم لیگ کی سیاست سے کنارہ کشی اختیار کی اور عوامی زندگی کی ترجمانی کے میدان میں قدم رکھا اور کیفی اعظمی کی شاعری میں ہمارے ادب نے ایک بڑی واضح سامراج دشمن اور انقلاب دوست شکل اختیار کی۔
۱۹۴۵ء ۱۹۴۶ء اور ۱۹۴۷ء میں ترقی پسند تحریک خوب پھلی پھولی اور اس کے بعد سے اس میں بڑی تیزی اور بے داری پیدا ہو گئی جس کے زیر اثر بڑی اچھی اچھی چیزیں لکھی گئیں۔

۱۹۴۷ء میں تین بڑے اہم سوالات سامنے آئے جن کا جواب دینا ہر ادیب کا فرض بن گیا۔ کوئی ان سے گریز نہیں کر سکتا تھا۔ ان سوالات پر ادیبوں نے اپنی ادبی تخلیقات اور مباحثوں میں جو رویہ اختیار کیا اس نے ان کی ترقی پسند اور رجعت پرست سمت کا تعین کر دیا۔
۱۹۴۶ء سے جو فرقہ وارانہ فسادات کا سلسلہ شروع ہوا وہ ۱۹۴۸ء تک جاری رہا

۱۹۴۷ء کے وسط میں اس نے اتنا بھیانک روپ اختیار کر لیا کہ ہندوستان کی پوری تاریخ میں ایسے دہشت ناک فساد کی مثال نہیں ملتی۔ پنجاب اور بنگال کی تقسیم کے ساتھ ہندوستان اور پاکستان میں خون کی ندیاں بہہ گئیں اور گھر اس طرح اجڑے کہ آج تک آباد نہ ہو سکے۔ چنانچہ آج مغربی پنجاب میں کسی سکھ یا ہندو کی تلاش کرنا اور مشرقی پنجاب میں کسی مسلمان کی پرچھائیں ڈھونڈنا عنقا کی جستجو کے برابر ہے۔ انحطاط پسندوں اور جنس پرستوں نے سیاسی اور سماجی اسباب کی طرف سے آنکھیں بند کر کے فسادات کا تجزیہ فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کے ذریعے سے کرنا چاہا۔ اسے عوام کی تشدد پسند جبلت اور جنسی گھٹن کا نتیجہ قرار دیا۔ ایک صاحب نے مجھ سے کہا کہ ہندوستان کے مردوں اور عورتوں کو دو تین سال کے لیے گائے بیلوں کی طرح آزاد چھوڑ دیا جائے تو سارا فساد ختم ہو جائے گا۔ یہ بہیمانہ نظریہ، جسے تحلیلِ نفسی کا مہذب نام دے دیا گیا ہے، سامراج کا دیا ہوا انتہائی خبیث نظریہ ہے جو انسان سے اس کا شعور چھین کر لاشعور اور جنسی جبلت کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر اسے جانور بنا دیتا ہے۔ ایک گروہ ایسا بھی تھا جس نے ان فسادات کا خیر مقدم کیا اور خونریزی کو اس خون سے تعبیر کیا جو بچے کی ولادت کے وقت ماں کے رحم سے جاری ہوتا ہے۔ (ممتاز شیریں) بعض لوگوں نے فسادات کا [illegible] تجزیہ کر کے کسی ایک فرقے یا مذہب کے لوگوں کو موردِ الزام قرار دے دیا (ایم۔ اسلم)، کسی نے ان ہولناک واقعات سے بھی جنسی لذت کا سامان فراہم کیا (سعادت حسن منٹو) لیکن ترقی پسند ادیبوں نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ فرقہ وارانہ فسادات کے سیاسی اور سماجی اسباب دریافت کرنے کی کوشش کی اور درندگی کے اس اندھیرے میں بھی انسانیت کی شمع کی ٹمٹماتی ہوئی لو ڈھونڈ لی۔ اس موضوع پر ترقی پسند ادیبوں نے جو کچھ لکھا اس میں سب سے بلند جگہ کرشن چندر کی کہانیوں کو حاصل ہے جن میں میرے نزدیک سب سے اچھی کہانی "پشاور ایکسپریس" ہے۔ احمد عباس (۱) کی کہانی "سجنا" اور عصمت کی کہانی "جڑیں" بھی اس سلسلے کی اہم اور اچھی کہانیاں

---

(۱) احمد عباس اور رامانند ساگر کے ناول "اور انسان مر گیا" کے دیباچے میں ذرا جھک گئے تھے لیکن اپنی اپنی تخلیقات میں انھوں نے اپنی انسانیت دوستی کو برقرار رکھا۔

دوسرا سوال ریاست اور حکومت سے وفاداری کا تھا جو ہندوستان سے زیادہ پاکستان میں اٹھایا گیا لیکن بحث میں دونوں جگہ کے ادیب شریک ہوئے ۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے اس سوال کے اٹھنے کا کوئی امکان ہی نہ تھا کیونکہ ہندوستان میں ایک بیرونی سامراج کی حکومت قائم تھی جس سے نفرت ہر ہندوستانی بلکہ خون کے قطرے قطرے میں رچی اور بسی ہوئی تھی۔ اور وہ لوگ بھی " وفاداری جن کا پیشہ تھا ، انہوں سے حکومت کی وفاداری کا مطالبہ کرنے کی ہمت نہیں کر سکتے تھے لیکن ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم کے بعد محمد حسن عسکری نے ، جو ادب کے سماجی کردار کے منکر تھے ، یکایک اسلام اور پاکستان کا ایسا شدید دورہ پڑا کہ انھوں نے یہ مطالبہ کر دیا کہ تمام ادیبوں کو حکومت اور ریاست کا وفادار ہونا چاہیے۔ لطف یہ ہے کہ وہ یہ مطالبہ بھی کرتے جاتے تھے اور یہ بھی کہتے جا رہے تھے کہ ادیب کی دو شخصیتیں ہوتی ہیں ۔ ایک ادیب کی اور دوسری شہری کی ، اور شہری کی حیثیت سے جو فریضہ اس پر عاید ہوتا ہے ادیب کی حیثیت سے عاید نہیں ہوتا۔

دراصل اس مطالبہ کی تہہ میں ایک بہت بڑی شرارت چھپی ہوئی تھی۔ محمد حسن عسکری کو یہ معلوم تھا کہ کوئی ترقی پسند ادیب حکومت اور ریاست سے وفاداری کا اعلان نہیں کرے گا ۔ ایسی صورت میں وہ یہ ثابت کر سکیں گے کہ ترقی پسند ادیب حکومت کے غدار ہیں اور غداروں کی جگہ یا تو جیل میں ہے یا پاکستان کے باہر جلاوطنی کے عالم میں۔ اس طرح رجعت پرست اور انحطاطی ادب کے لیے میدان صاف ہو جائے گا اور وہ ادیب پنپ سکیں گے جن کی تعریف محمد حسن عسکری نے ان الفاظ میں کی تھی کہ " ہر ادیب بقول آڈن کے کسی نہ کسی حد تک فاشسٹ ضرور ہوتا ہے ۔" اور یہ سوال اتنا ہی اشتعال انگیز تھا جتنا اشتعال انگیز ایک فاشسٹ ہو سکتا ہے ۔

اس پر بہت بڑی تحریری بحث ہوئی جو مہینوں چلتی رہی ۔ اس بحث میں پاکستان اور ہندوستان کے بہت سے ادیبوں نے حصہ لیا اور اس کے ذریعے سے بہت سے الجھے

ہوئے مسائل صاف ہو گئے اور کئی بت، جنھیں اب تک ترقی پسند سمجھا جاتا تھا، منہ کے بل میں پر گر پڑے۔ ترقی پسند ادیبوں نے اس سوال کا بہت معقول اور سلجھا ہوا جواب دیا: ترقی پسند ادیب عوام کے وفادار ہیں، ملک اور قوم کے وفادار ہیں۔ وہ اتنے ہی ذمے دار ادیب ہیں جتنے ذمے دار شہری ہیں۔ ان کی ادبی اور شہری زندگی میں کوئی ٹکراؤ نہیں ہے۔ اگر ریاست اور عوام کے درمیان کوئی تضاد نہیں ہے، اگر حکومت عوام کی ہے اور ملک اور قوم کی بہتری کے لیے ہے تو ترقی پسند ادیب ریاست اور حکومت کے وفادار ہیں ورنہ نہیں۔ اس جذبے کا نچوڑ احتشام حسین نے دو سطروں میں پیش کر دیا: "اچھے ادیب کا انسان دوست ہونا ضروری ہے، حکومت دوست ہونا ضروری نہیں ہے۔ وہ حکومت سے غداری کر سکتا ہے عوام سے غداری نہیں کر سکتا۔"

ساتھ ہی ساتھ احتشام حسین نے ان ادیبوں کی بھی قلعی کھول دی جنھوں نے یہ سوال اٹھایا تھا:

> "کیا آج حمایت اور ریاست سے وفاداری کا شور انھیں ادیبوں نے نہیں اٹھایا ہے جو کل تک ادب کے غیر جانبدار ہونے پر ہنستے تھے؟ جو ادیبوں کی انسان دوستی کا مضحکہ اڑاتے تھے؟ جو عوام سے ہمدردی کے اظہار کو غیر ادبی موضوع کہتے تھے؟ آج وہ ان نعروں کا سہارا تلاش کر رہے ہیں جنھیں کل تک کم نور اور بے رنگ سمجھتے تھے۔ ایسا ہونا ضروری تھا کیونکہ جو لوگ انقلابی قدروں سے بچنے اور زندگی کے عام مسائل سے بے تعلق رہنے کا دعویٰ کرتے ہیں در حقیقت ذہنی طور پر اس نظامِ حیات کو قبول کر لیتے ہیں جس سے وہ الگ رہنے کے فریب میں مبتلا ہیں یا جس کی مخالفت عوام کرتے ہیں۔ ان کا سارا ذہنی انتشار، ان کی ناآسودگی اور الم کوشی کسی عظیم الشان یا آفاقی بے ترتیبی کو مدد کرنے کے لیے نہیں ہوتی بلکہ ان کا مقصد محض خود غرضانہ تسکین جوئی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی نہ کسی شکل میں وہ عوام پر بے اعتمادی ظاہر کرتے ہیں اور انسان دوستی کے جذبے کو نفرت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ خواص

غیر معمولی انسانوں سے اپنے ذہنی رابطے کا ذکر کر کے اپنی عوام دشمنی پر پردہ ڈال دیتے ہیں
ایسے ادیبوں کی بے تعلقی بے تعلقی نہیں رہتی، جانب داری بن جاتی ہے۔ ایک طرح کی فرضی
شخصیت کے اظہار کے باوجود ان کی محبت اور نفرت کا راز فاش ہو جاتا ہے

تیسرا سوال جو پہلے دو سوالوں سے کسی طرح کم اہم نہیں تھا، زبان کا مسئلہ تھا
یہ مسئلہ بے حد پیچیدہ ہے اور آج بھی الجھا ہوا ہے۔ اس پر ترقی پسند ادیبوں نے اظہار خیال
کیا ہے لیکن ابھی تک کسی معقول متفقہ نتیجے پر نہیں پہنچے ہیں۔ اس پر سب سے زیادہ غور و خوض
سجاد ظہیر، ڈاکٹر علیم، فراق گورکھپوری اور احتشام حسین نے کیا ہے۔

یوں تو زبان کا مسئلہ بہت دنوں سے زیر بحث تھا لیکن اگست ۱۹۴۷ء کے بعد
اس کی نوعیت بالکل بدل گئی۔ ہندوستان میں ہندی کو راشٹر بھاشا اور پاکستان میں اردو
کو سرکاری زبان قرار دے دیا گیا۔ ہندوستان میں ہندوستانی بولنے والے علاقے میں اردو کچلی
جانے لگی اور غیر ہندوستانی علاقوں میں دوسری زبانوں نے یہ محسوس کیا کہ ہندی ان پر لادی جا
رہی ہے۔ پاکستان میں جہاں کسی علاقے میں اردو عوام کی زبان نہیں ہے اسے سرکاری
حیثیت سے ریاست کی زبان کا درجہ دے دیا گیا جس پر خاص طور سے بنگالیوں نے بڑا
احتجاج کیا اور عملی جدوجہد کے میدان میں اتر آئے۔ یہ جدوجہد آج بھی جاری ہے۔ ترقی پسند
ادیبوں نے ہندوستان اور پاکستان میں زبانوں کی اس کشمکش کو تشویش کی نگاہوں سے دیکھا
اور ان کے بارے میں ایک صحیح رویہ اختیار کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں اردو
اور ہندی کے ترقی پسند ادیب شامل تھے۔

انھوں نے اس سوال کو کئی پہلوؤں سے دیکھا کہ سارے ہندوستان کی زبان ہندی
اور سارے پاکستان کی زبان اردو ہے اس کے جواب میں سب ادیب اس پر متفق تھے کہ
نہ ہندی سارے ہندوستان کی اور نہ اردو سارے پاکستان کی زبان ہے۔ ہر زبان کو
اپنے اپنے علاقے میں پوری طرح پھلنے پھولنے کا موقع ملنا چاہیے اور ان کے بولنے والوں

کو اس کا حق ہونا چاہیے کہ وہ اپنا سارا تہذیبی، سماجی اور سیاسی کاروبار اپنی اپنی زبانوں میں
چلائیں۔ دوسرا سوال تھا کہ کیا اُردو اور ہندی دو الگ الگ زبانیں ہیں یا ایک ہی زبان کے
دو ادبی روپ ہیں جو دو مختلف لپیوں میں لکھے جاتے ہیں۔ اگر وہ دو الگ الگ زبانیں ہیں
تو کس کی زبانیں ہیں اور کیا دونوں کو زندہ رہنے کا حق حاصل نہیں ہے؟ اور اگر وہ ایک
ہی زبان کے دو ادبی روپ ہیں تو انہیں ایک دوسرے سے قریب لانے کی کیا صورت
ہو سکتی ہے تاکہ مستقبل میں یہ دونوں ادبی روپ مل کر ایک بہتر ادبی روپ کی شکل
اختیار کر سکیں؟ اس سوال پر سب سے زیادہ اختلافِ رائے کا اظہار ہوا۔ بعض لوگوں
نے ہندی اور اُردو کو دو الگ الگ زبانیں قرار دیا: ہندی شمالی ہندوستان کے ہندوؤں
کی زبان اور اُردو مسلمانوں کی زبان۔ ان میں سے کچھ لوگوں کا خیال یہ تھا کہ دونوں کو
زندہ رہنے کا حق حاصل ہے اور کچھ کا یہ کہ اب اُردو کو ہندی کے سامنے لوپ ہو جانا
چاہیے۔ کچھ لوگوں کی یہ رائے تھی کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں اور ان کو
ایک دوسرے میں سمونے کی ایک شکل تو یہ ہو سکتی ہے کہ اُردو ہندی میں ضم ہو جائے
اور دوسری یہ کہ دونوں کو آزاد نشوونما کا موقع دیا جائے اور آسان سے آسان زبان
لکھنے کی کوشش میں قریب لایا جائے تاکہ ایک ایسی زبان بن سکے جس میں دونوں کے
ملے جلے بہترین عناصر شامل ہوں۔ اسی کے ساتھ ایک سوال یہ بھی تھا کہ سارے ملک
کی ایک راشٹر بھاشا یا قومی سرکاری زبان ہونی چاہیے یا نہیں۔ اس پر بھی دو طرح کے
خیالات ظاہر کیے گئے: ایک یہ کہ ایک سرکاری زبان کا ہونا ضروری ہے ورنہ مختلف
صوبوں کے درمیان کوئی رابطہ قائم کرنے کا ذریعہ نہیں رہ جائے گا، دوسرا یہ کہ سرکاری طور
سے کسی ایک زبان کا تسلط کرنا ضروری نہیں ہے۔ حکومت ہر زبان کے حقوق برابر تسلیم کرے
اور مختلف زبانوں اور صوبوں کے لوگ باہمی رابطہ قائم رکھنے کو تبادلۂ خیال کے لیے ایک
زبان (ہندی، اُردو، ہندوستانی) کو خود اپنا لیں گے۔ پہلی صورت جبریہ ہوگی جس سے

باہمی منافرت اور دشمنی بڑھے گی ادھر مرکی صورت خود اختیاری جس سے باہمی ربط ضبط میل اور محبت میں اضافہ ہوگا۔ یہ بحث ترقی پسند حلقوں کے باہر بھی جاری تھی لیکن فرق یہ تھا کہ باہر اس بحث میں قومی عصبیت اور فرقہ پرستی کے جذبات کام کر رہے تھے لیکن ترقی پسند حلقوں میں ٹھنڈے دل سے بحث کی جا رہی تھی اور اسے عوامی نقطۂ نظر سے حل کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

اس سلسلے میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے سابق سیکرٹری سجاد ظہیر اور موجودہ سیکرٹری ڈاکٹر رام بلاس شرما (ہندی کے مشہور نقاد اور شاعر) نے جو کچھ لکھا وہ سب سے زیادہ سلجھا ہوا اور سائنٹی فک نظریہ ہے جس پر ہندی اور اردو کے ترقی پسند ادیبوں کی اکثریت متفق ہے۔ پھر بھی یہ مسئلہ ابھی پوری طرح حل نہیں ہوا ہے اور انجمن نے اس کے بارے میں کوئی سرکاری پالیسی اختیار نہیں کی ہے۔ یہاں میں ان دونوں کی تحریروں کا لب لباب پیش کرتا ہوں۔

اردو اور ہندی دو الگ الگ زبانیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جسے عرفِ عام میں ہندستانی کہا جاتا ہے اور جو اس علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے جو انبالہ سے بہار تک اور دہلی سے ناگپور تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ دونوں روپ شہروں میں رائج ہیں لیکن دیہاتوں میں بھی سمجھے جاتے ہیں جہاں اردو اور ہندی زبان کی مختلف بولیاں مثلاً: اودھی، برج بھاشا وغیرہ بولی جاتی ہیں۔ اردو اور ہندی کی نحوی ساخت ایک ہے، دونوں کی بنیاد کھڑی بولی ہے جو مدھیہ دیش کی شورسینی اپ بھرنش سے نکلی ہے۔

رسم خط کے علاوہ ان دونوں کے ادبی روپ میں جو اختلاف ہے وہ جاگیرداری عہد کی یادگار ہے اور اس کے تاریخی اسباب ہیں۔ اس کے بعد انگریزی سامراج نے اپنی حکومت کی مصلحتوں کے لیے اس اختلاف کو اور زیادہ بڑھایا اور انہیں خالص اور ہندو اور مسلم زبانوں کی شکل دینے کی کوشش کی۔ ملک کے ہندو اور مسلم لوئر مڈل طبقوں نے سامراج کی اس سازش

کو اپنے طور سے استعمال کیا اور ان کے عالموں نے نظریاتی بنیادیں گھڑ لیں۔ برطانوی سامراج نے خطاب یافتہ لوگوں کی ایک فوج تیار کر لی جو ہندی اور اُردو ادب کے لیڈر ہو گئے" اور ان میں اپنے سامراج دوست اور عوام دشمن نقطۂ نظر کو داخل کر دیا۔" برطانوی سامراج کے زیرِ سایہ نظام حیدر آباد مسلم کلچر اور اُردو کے اور بیکانیر اور الور اور بھرت پور وغیرہ کے مہاراجے ہندو کلچر اور ہندی بلکہ سنسکرت کے سرپرست بن گئے۔ مہاراجا الور اور ڈاکٹر کیلاش ناتھ کاٹجو اس کے حامی ہیں کہ سنسکرت کو ہندوستان کی قومی زبان بنایا جائے۔

زبان کے سامراجی ماہرین میں سب سے بڑا اہم نام گریرسن کا ہے جس نے زبان کی بنیاد نسل اور مذہب پر قائم کرنے میں سامراجی مقاصد کی مدد کی ہے۔ ایسا دماغ کے ماہروں کو تیس سال تک ہندوستان کے خزانے سے اس لیے روپیہ ملتا رہا کہ وہ ہندوستان کی زبانوں کا تفصیلی جائزہ لیں۔ گریرسن جس نے زبانوں کا تجزیہ خالص سامراجی نقطۂ نظر سے کیا اور اردو کو مسلمانوں کی زبان قرار دے کر یہ کہا کہ مسلمان اُردو لکھتے وقت الفاظ کی ترتیب فارسی طریقے پر رکھتے ہیں اور ہندو سنسکرت طریقے پر، اپنے بعد کے آنے والے سامراج دوست اور عوام دشمن عالموں کے لیے ایک میراث چھوڑ گیا جس کا استعمال کر کے آج اُردو اور ہندی کے اختلاف سے ہندو مسلم نفاق کی آگ بھڑکائی جا رہی ہے۔

ہندو اور مسلم تفرقے کے ساتھ ساتھ برطانوی سامراج نے ہندوستانی علاقے کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے مختلف صوبوں میں بانٹ دیا جس کا ایک حصہ مشرقی پنجاب میں ہے، ایک دہلی میں، ایک اتر پردیش میں، ایک بہار میں اور ایک مدھیہ پردیش میں تاکہ ہندوستانی عوام تہذیبی طور پر متحد نہ ہو سکیں۔ اس طرح زبان اور مذہب کی غیر معمولی ترقی اور اختلافات کو سامراجی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا اور ہندی اور اُردو کے ادبی اسٹائل کو ایک دوسرے سے دور رکھنے میں کامیابی حاصل کی گئی۔

چونکہ ہندی اور اُردو دو الگ الگ زبانیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی زبان کے دو ادبی روپ ہیں جنہیں ایک ہی علاقے کے رہنے والے ہندو اور مسلمان دونوں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے ان دونوں کا الگ الگ رہنا نہ تو صحیح ہے اور نہ ممکن۔ وہ وقت ضرور آئے گا جب ہماری زبان کا ارتقاء اس منزل پر پہنچ جائے گا جہاں ہندی اور اُردو کے ادبی روپ مل کر ایک بہتر اور خوبصورت روپ اختیار کر لیں گے۔ اس کے لیے نہ صرف کوشش اور جدوجہد کرنی پڑے گی بلکہ ان حالات کو بدلنا اور ان تضادات کو دور کرنا پڑے گا جو ان دونوں کی علیحدگی کے ذمہ دار ہیں اور دونوں کی ادبی اور تہذیبی روایتوں کے ان جمہوری عناصر کو ابھارنا پڑے گا جو دونوں کی علیحدگی کے باوجود دونوں میں مشترک ہیں۔

دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کا یہ طریقہ غلط اور غیر جمہوری ہے جو سوانکر اور ان کی طرح کے لوگ پیش کرتے ہیں کہ اُردو کو اقلیت کی زبان قرار دے کر بالکل ختم کر دیا جائے۔ وہ اسے "عقل کا تقاضا" سمجھتے ہیں کہ اتحاد کے لیے اگر کسی گروپ کے کلچر اور زبان کو قربان ہی کرنا پڑے تو وہ گروپ اکثریت کا نہیں بلکہ اقلیت کا ہونا چاہیے (سوالنامہ ٹائمس آف انڈیا، دہلی، رام بلاس شرما کا دیا ہوا حوالہ)۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ عقل کا نہیں بلکہ رجعت پرستی اور زبردستی کا تقاضا ہے۔ دوسرا طریقہ جو بعض لبرل قسم کے لوگ پیش کرتے ہیں، وہ غیر عملی اور میکینیکل ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ ہندی اور اُردو کو قریب لانے کے لیے دونوں کی ابتدائی بنیادی شکل کو استعمال کرنا چاہیے جسے ہندوستانی کہتے ہیں۔ یہ حل پیش کرنے والے یہ محسوس نہیں کرتے کہ اس قسم کی ابتدائی بنیادی ہندوستانی اعلیٰ تہذیبی اور تعلیمی ضرورتوں کو پورا نہیں کر سکتی۔ دراصل وہ اس تضاد اور ان اسباب کو نہیں دیکھتے جو اُردو اور ہندی کی علیحدگی کے ذمہ دار ہیں۔

اُردو اور ہندی کے فرق کے سوال کو عوام کی سیاسی اور تہذیبی جدوجہد اور ترقی

سے الگ کر کے کبھی حل نہیں کیا جا سکتا۔ اب تک ہندوستان میں ہندو مسلم سوال کو جس طرح حل کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں ناکامی ہوئی ہے اسی طرح اردو ہندی کے سوال کو حل کرنے کی کوشش میں ناکامی ہو رہی ہے۔ ہندو مسلم سوال کو جنتا کی جمہوری تحریک کو آگے بڑھا کر نہیں بلکہ کسی نہ کسی طرح فرقہ وارانہ تناسب قائم کر کے حل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

زبان کے سلسلے میں بھی یہی صورت اختیار کی گئی ہے۔ عام بول چال کی زبان کو اعلیٰ تہذیبی اور تعلیمی مقاصد کی خاطر استعمال کرنے کے لیے ترقی دینے کے بجائے سنسکرت عربی اور فارسی الفاظ کے تناسب پر بحثیں کی گئی ہیں۔ دراصل ہندی اردو کے فرق کو دور کرنے کا مسئلہ جنتا کی جہالت دور کرنے اور تہذیب و ادب کو عوام تک پہنچانے کا مسئلہ بھی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ ماضی پرستی، احیائیت اور نسلی برتری کے قسم کے سامراجی نظریات اور رجحانات کا قلع قمع کرنے کا بھی مسئلہ ہے جو بعض دانشوروں کے ذریعے سے ادب میں آتے ہیں اور اردو ہندی کے فرق کی خلیج کو وسیع تر کر دیتے ہیں۔ اردو اور ہندی کو قریب لانے کے لیے اس خلیج کو پاٹنا ضروری ہے جو بول چال کی زبان اور ادبی زبان کے درمیان حائل ہے اور اس خلیج کو بھی کم کرنا ہے جو شہروں کی زبان اور دیہاتوں کی بولیوں کے بیچ میں حائل ہے۔ اس مقصد کے لیے جہاں ایک طرف یہ ضروری ہے کہ ادب اور تہذیب کو عام کر کے جنتا تک لے جایا جائے وہاں یہ بھی ضروری ہے کہ بول چال کی زبان کو ترقی دے کر اعلیٰ تہذیبی مقاصد کے لیے استعمال کے قابل بنایا جائے۔ یہ تہذیبی جدوجہد ہے جو عوام کی سیاسی جدوجہد سے وابستہ ہے اور اس حقیقت سے روگردانی ممکن نہیں۔

" قدیم مذہبی رسوم اور علامات کا اثر روز بروز کم ہوتا جا رہا ہے۔ پرانے تصورات اور روایتیں جو باقی رہ گئی ہیں ان کا مذہبی رنگ اڑ گیا ہے۔ مشترکہ زبان اور کلچر کی ترقی

کے لیے زندگی کا مشترکہ ماحول نہایت ضروری ہے ۔ اس لیے ایسے اثرات جو خالص ہندو یا خالص اسلامی (مذہبی نقطہ نظر سے) ہیں وہ بتدریج ختم ہو رہے ہیں۔ جیسے جیسے ان تصورات کے پھیلانے والے ملتے مرتے جائیں گے یہ تصورات بھی ختم ہوتے جائیں گے ہمیں اپنے ملک کے ادیبوں اور خاص طور سے بڑے بڑے ترقی پسند ادیبوں کے یہاں ایک مشترکہ تہذیبی روایت ملتی ہے ۔" (ڈاکٹر رام بلاس شرما) اس مشترکہ تہذیبی روایت کو ترقی دینے کی ضرورت ہے اور جب ادب عوام کی موجودہ زندگی اور جدوجہد کی ترجمانی کرے گا تو یہ مشترکہ تہذیبی روایت اور زیادہ ترقی کرے گی اور ہندی اور اُردو کے موجودہ فرق کو مٹانے میں مفید ثابت ہوگی ۔

سنسکرت یا فارسی اور عربی کی پابندی کا جہاں تک سوال ہے یا دوسرے لفظوں میں اعلیٰ ادبی اور تہذیبی ضرورتوں کے لیے جہاں تک پرانی زبانوں سے الفاظ لینے کا سوال ہے یہ صرف اس طرح حل ہو سکتا ہے کہ بول چال کی زبان بننے اور اس کے ترقی کرنے کے اصول کو ہم اس کی اعلیٰ منزلوں میں بھی برتیں ۔

کیا ہندی اور اُردو کی بول چال کی زبان میں بھی سنسکرت یا عربی فارسی الفاظ کی پابندی کی جاتی ہے ؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوتا جیسا کہ عمل سے ثابت ہے۔ بول چال کی زبان میں جب کسی کلاسیکی زبان کے لفظ لیے جاتے ہیں تو کیا اصول برتا جاتا ہے ؟

"(۱) لفظ لیتے وقت اس کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ جس طرح کلاسیکی زبانوں میں استعمال ہوتا تھا اسی طرح استعمال کیا جائے۔

"(۲) صرف ایسے ہی لفظ لیے جاتے ہیں جو اس زبان کے لیے موزوں ہوتے ہیں اور جو سنسکرت اور فارسی سے مختلف زبان ہے۔ یعنی پرانی زبانوں سے ہر لفظ نہیں لیا جا سکتا صرف ایسا ہی لفظ لیا جا سکتا ہے جو اس بول چال کی زبان سے جو پرانی زبانوں سے مختلف ہے میل کھا سکے، اس میں کھپ سکے۔"

"(۳) جو لفظ لیے جاتے ہیں اکثر ان کا تلفظ بھی بدل جاتا ہے، مثلاً: سنسکرت کا اگنی آگ بن گیا اور فارسی کا مسودہ مسودہ ہو گیا۔

"(۴) اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ جو لفظ لیا جاتا ہے اس کے معنی بھی بدل جاتے ہیں اور بالکل نئے معنی ہو جاتے ہیں۔

"(۵) اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ لفظ پرانی شکل میں باقی رہتا ہے۔ ساتھ ہی اسے ایک نئی شکل اور نئے معنی مل جاتے ہیں۔

"(۶) دوسری زبانوں سے الفاظ لیے جاتے ہیں تو اس کے معنی یہ نہیں ہوتے کہ بول چال کی زبان میں خود اپنے اندر الفاظ بنانے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔ یہ چیز خاص طور سے مزدوروں اور کسانوں میں ملتی ہے۔ وہ نئے سماجی حالات کے لحاظ سے زبان کو ترقی دینے میں غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔" (ڈاکٹر رام بلاس شرما)

اردو ہندی کے نئے الفاظ بنانے یا مستعار لینے میں ہمیں انھیں اصولوں کو برتنا پڑے گا۔ ان سے الگ ہٹ کر ہر کوشش مضحکہ خیز ہو جائے گی جس کا ثبوت ہندوستان میں وہ لوگ سب سے زیادہ دے رہے ہیں جو ایک مصنوعی ہندی کو زبردستی رائج کرنا چاہتے ہیں (حیدرآباد دکن کے بعض اردو ترجمے اور ٹیکنیکل اصطلاحیں اتنی ہی مضحکہ خیز ہیں)۔

ماضی پرستوں کے ہاتھ میں جو ہندی میں سنسکرت اور اردو میں فارسی بھرنا چاہتے ہیں، اصطلاحوں کا مسئلہ آخری ہتھیار ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ناول اور ڈرامے کے لیے تو خیر آپ بول چال کی زبان استعمال کر سکتے ہیں لیکن جب فلسفے، ادب، سائنس اور ٹیکنیکل اصطلاحوں سے سابقہ پڑتا ہے تو پھر آپ کو الفاظ کے لیے کلاسیکی زبانوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں آپ کی عام بول چال کی زبان، مشترکہ زبان اور مشترکہ تہذیب کا وجود کہاں باقی رہتا ہے۔

"سنسکرت کے حامی کہتے ہیں کہ سنسکرت کے الفاظ بھارت کی تمام زبانوں میں

مشترک ہیں اور ذرا سی محنت سے سمجھ میں آجاتے ہیں۔ ایسی صورت میں تمام زبانیں سنسکرت ہی سے لفظ کیوں نہ لیں؟

• پہلی چیز تو یہ یاد رکھنی چاہیے کہ جن زبانوں کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سنسکرت سے نکلی ہیں اور اس کی بگڑی ہوئی شکل ہیں وہ گزشتہ پانچ سو سال سے بلکہ اس سے بھی زیادہ عرصے سے غیر سنسکرتی روپ کی طرف بڑھتی رہی ہیں ان زبانوں کے دھارے کو سنسکرت کی طرف لے جانے کے معنی یہ ہیں کہ ہم تاریخ کے راستے میں رکاوٹ ڈالنا چاہتے ہیں۔ تاریخ کا دھارا رک نہیں سکتا۔ وہ اپنے ساتھ نہ صرف اس دیوار کو بلکہ اس کے بنانے والوں کو بھی بہا لے جائے گا۔ دوسری چیز یہ ہے کہ سنسکرت کے لفظ جس طرح سنسکرت کے حامی استعمال کرتے ہیں، عوام میں اتنے مقبول نہیں، جتنا سمجھا جاتا ہے۔

"جن زبانوں کا تعلق سنسکرت سے ہے ان کی بول چال کے روپ میں جو لفظ سنسکرت کے باقی رہتے ہیں وہ ان کی تدبھو شکل میں رہتے ہیں یعنی خالص نہیں بلکہ بگڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ موجودہ ملکی بول چال کی عام زبانوں میں جن کا تعلق سنسکرت سے ہے، تت سم لفظ (سنسکرت لفظ خالص شکل میں) حیرتناک طور پر بہت کم تعداد میں ملتے ہیں اس لیے ہندی کو مقبول بنانے کے لیے اس میں سنسکرت بھرنے کے مطالبے کے معنی یہ ہیں کہ ہم اس کی عوامی حیثیت کو سخت نقصان پہنچانا چاہتے ہیں اور اس لیے ہندی کے تمام پریمیوں کو اس کی مخالفت کرنی چاہیئے۔

بالکل اسی طرح اردو میں فارسی لفظ بھرنا اردو کی عوامی حیثیت کو ختم کرنے کے برابر ہے اس لیے اس کی بھی مخالفت کرنی چاہیے۔ اس کے معنی یہ ہرگز نہیں ہیں کہ اردو یا ہندی کو کلاسیکی زبانوں سے الفاظ نہیں لینے چاہئیں اور نئے الفاظ نہیں گھڑنے چاہئیں اگر سوچ سمجھ کر اور بول چال کی زبان کی بناوٹ کو سامنے رکھ کر یہ کیا جائے تو

نو زبان کی عوامی بناوٹ بگاڑے بغیر ہم اس میں کافی اچھا اضافہ کر سکتے ہیں۔ دوسری زبانوں سے الفاظ لینے اور گھڑنے کے ساتھ ساتھ خود بول چال کی زبان سے الفاظ بنانے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔ جہاں تک ہندی، اُردو کے ادب کے ذخیرے کا تعلق ہے اس میں انگریزی الفاظ لینے پر کوئی پابندی نہیں لگانی چاہیے۔

"بہت سارے لوگ، جو ٹیکنیکل اصطلاحوں کی بڑی بڑی لغت (اور چھوٹی بھی) تیار کر رہے ہیں، ایسے الفاظ کے متعلق جو عام بول چال میں آ گئے ہیں بڑی حقارت کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ جو لفظ چالو ہیں وہ ٹیکنیکل نہیں بن سکتے۔ ہندوستانی دستور کا ترجمہ کرنے والوں نے بالکل یہی رویہ اختیار کیا ہے۔ جی ایس۔ گپتا (بھارتیہ سام ودھان کا پرارُوپ دہلی، ۱۹۴۸ء) لکھتے ہیں کہ عام بول چال کی زبان میں جو لفظ استعمال ہوتے ہیں وہ بہت ڈھیلے ہیں اور ان سے پورے معنی نہیں نکلتے ہیں۔ ہر خاص مضمون کے اپنے خاص الفاظ ہوتے ہیں اور عام زبان سے یہ کام ہرگز پورا نہیں ہو سکتا۔"

"پہلے سے ناواقف ہندی پڑھنے والوں کے لیے ڈاکٹر رگھو بیر نے ایک خاص اصطلاحی نامہ تیار کیا ہے تاکہ وہ دستور کے مسودے کی زبان سمجھ سکیں۔ اس اصطلاح نامے سے اس پر روشنی پڑتی ہے کہ عام لفظوں اور خاص لفظوں میں کیا رشتہ ہے۔

"..... ان میں سے ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو غیر ٹیکنیکل قسم کی انگریزی نثر میں استعمال کیا جاتا ہو۔ یہ بہت اچھے اور سادے انگریزی الفاظ ہیں جو نہ صرف عام استعمال میں آتے ہیں بلکہ ٹیکنیکل زبان میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔ ان میں ذرا بھی ڈھیلا پن نہیں ہے اور ایسے عام الفاظ ہر زبان میں ملتے ہیں۔ ان میں سے بہت سے لفظ ایسے ہیں کہ ہمارے دیش کے بے پڑھے لکھے لوگ بھی سمجھتے ہیں مثلاً: وارنٹ سیٹ، اریئرز وغیرہ جن کے لیے ڈاکٹر رگھو بیر نے ادھی پترا، لمبت شلک اور

اور آیو مارگ بنایا ہے (۱)۔ انگریزی اصطلاحیں، جن کا اوپر ذکر آچکا ہے، بہت سادہ ہیں اور باوجود ان کے عام استعمال کے انھیں ٹکنیکل ضرورتوں کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ یہی اصول ہندی کے لیے بھی کیوں نہ برتا جائے۔ ڈاکٹر رگھو بیر نے جو طریقہ کار اختیار کیا ہے اس کی وجہ سے انھوں نے ایسی مہمل اور ناکارہ اصطلاحیں گھڑی ہیں کہ سنسکرت کے بڑے بڑے حامی بھی حیران رہ گئے۔ راہل سنکرتاین تک نے ڈاکٹر رگھو بیر کی کوششوں پر تنقید کی اور ان کے ترجموں کی جگہ اپنے ترجمے پیش کیے۔ اپنے ترجموں کی تمہید میں انھوں نے جو مطالبہ کیا ہے وہ ڈاکٹر رگھو بیر سے کچھ مختلف نہیں ہے کہ سنسکرت چھاپ ہندی بھارت کی قومی زبان ہونی چاہیئے۔"

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بہت ساری اصطلاحیں دوسری زبانوں سے لے کر جذب کرنی پڑیں گی، پرانے کلاسیکی لفظوں سے گھڑنی ہوں گی۔ اگر لوگوں کی ضرورتوں اور آسانیوں کو سامنے رکھا جائے، جو ان اصطلاحوں کو استعمال کریں گے تو کام بہت آسان بھی ہو جاتا ہے اور اطمینان بخش بھی۔ اگر اصطلاحیں اور الفاظ بنانے والوں نے یہ فرض کر لیا کہ لوگ پہلے ان کی ٹیکنیکل اصطلاحوں کی کتاب کھولیں گے اور پھر اصطلاحیں استعمال کرنا شروع کریں گے تو یہ بالکل الٹی گاڑی چلانی ہوگی۔ پہلے یہ دیکھنا چاہیئے کہ کسی پیشے کے لیے نئے لفظ بنائے جا رہے ہیں اس میں کون سے لفظ رائج ہیں اور انھیں کس طرح لیا جا سکتا ہے؟ دوسری بات یہ بھی مدنظر رہے کہ لفظ صرف سنسکرت، فارسی یا انگریزی سے نہیں لینے چاہئیں بلکہ یہ دیکھنا چاہیئے کہ بول چال کے مصدر میں کون سے لفظ سب سے زیادہ کھپ سکتے ہیں۔ تیسری چیز یہ ہے کہ انگریزی لفظ جو عام طور سے یورپ کی زبانوں میں بھی رائج ہیں (یعنی جو خالص انگریزی نہیں بلکہ یونانی یا لاطینی ہیں)، ان پر دروازے محض اس لئے

---

(۱) اردو میں اس کی مثال ہے تھرمامیٹر کے لیے مقیاس الحرارت، ریڈیو کے لئے لاسلکی وغیرہ

نہیں بند کر دینا چاہئیں کہ وہ غیر ملکی ہیں۔ ہر بار نئے لفظ گھڑنے کی کوشش کرنے کی بجائے انہیں لے لینا چاہیئے اور جب کوئی عام ہندوستانی لفظ مِل جائے تو پھر نہ لے دینا چاہیئے۔ مشترکہ بول چال کی زبان کے اوپر کے ڈھانچے میں ٹیکنیکل الفاظ الباحصہ ہیں جو سب آخر میں مل کر ایک بنیں گے، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ آگے چل کر ہندی اور اُردو کی ٹیکنیکل اصطلاحیں اسی طرح ایک ہو جائیں گی جس طرح بول چال کی زبان ایک ہو گی۔ صرف ایسی ٹیکنیکل اصطلاحیں باقی رہیں گی اور انہیں عوام قبول کریں گے جو خالص اور غیر خالص کی بنیاد پر نہیں بنیں گی بلکہ جو عام بول چال کی زبان کے ڈھانچے میں ٹھیک بیٹھیں گی (۱)۔"

اس کا مطلب یہ ہے کہ ہندوستانی علاقے میں ہندی اور اردو دونوں کی حفاظت کی جائے اور دونوں کو ترقی کرنے کا یکساں موقع دیا جائے۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی ذمہ داری ہندی اور اُردو کے ترقی پسند ادیبوں پر عاید ہوتی ہے کیونکہ وہ اپنی قوم کے ادب اور زبان کے ترجمان اور محافظ ہیں اور ہندی اور اُردو دونوں کو قریب لانے میں سب سے بڑا حصہ وہ لیں گے۔

میرا ذاتی خیال ہے کہ ان دونوں کے الگ الگ نام بھی باقی نہیں رہیں گے، اس لیے کہ ہر جس علاقے کی زبان کے دو روپ ہیں اس کا نام ہندوستان ہوگا اور اس میں بسنے والی قوم ہندوستانی ہوگی جس کی زبان کا نام بھی ہندوستانی ہی ہوگا۔

ترقی پسند حلقوں میں یہ بحث ایک عرصے سے جاری ہے اور اس وقت تک جاری رہے گی جب تک یہ مسئلہ حل نہیں ہو جائے گا۔ رجعت پرست حلقے ان کی آواز کو سیاسی

---

(۱) ڈاکٹر رام بلاس شرما کا مکمل مقالہ رسالہ "علم و دانش" کی نومبر اور دسمبر ۱۹۴۷ء کی اشاعتوں میں قسط وار شائع ہوا ہے۔ (پہلی اشاعت) گذشتہ چند سال کے اندر اس سوال پر ڈاکٹر رام بلاس شرما کی رائے بدل چکی ہے جس کا اظہار انھوں نے دوسرے مضامین میں کیا ہے لیکن میں ان کی پہلی رائے کو صحیح اور اہم سمجھتا ہوں۔ (دوسری اشاعت)

آواز کہہ کر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالانکہ اس سلسلے میں ان کی رائے اور کوششوں کی بڑی اہمیت ہے اور اس مسئلے کو سیاسی مسائل سے الگ کر کے حل کرنا ناممکن ہے۔

سنہ ۱۹۴۷ء تک کچھ اور نئے لکھنے والے ترقی پسند تحریک میں شامل ہو گئے، کچھ اس کے بعد آئے۔ نئے لکھنے والوں کے نام زیادہ مشہور نہیں ہیں، مثلاً: ظہیر بابر، شکیل الرحمٰن، عماد عزیز مدنی، عبدالمتین عارف، منیب الرحمٰن، فارغ بخاری، شوکت صدیقی، انور عظیم، احمد ریاض، سلیمان اریب، عزیز قیسی، ساغر صدیقی، ممتاز عباسی، معصوم رضا راہی رضیہ سجاد ظہیر، مظفر شاہجہان پوری وغیرہ۔ ان نئے لکھنے والوں کی تنقید، افسانہ نگاری اور شاعری میں بڑی جان ہے (۱)۔

ان کے علاوہ اور بھی بہت سے نوعمر اور نومشق ادیب ہیں جو ترقی پسند ادب کے زیر اثر لکھ رہے ہیں۔ رسائل کی کمی کے باعث ان کی چیزیں منظر عام پر نہیں آ رہی ہیں۔ اس زمانے میں عام طور سے ترقی پسند ادیبوں کی تحریروں میں پختگی اور گہرائی پیدا ہوتی ہے اور آل احمد سرور ہماری صفوں میں شامل ہو گئے ہیں۔ وہ کبھی ترقی پسند مصنفین کے مخالفین میں نہیں تھے۔ لیکن اس سے پہلے انھوں نے اپنا رشتہ بھی اس تحریک سے نہیں جوڑا تھا۔ ان کے زاویہ نگاہ میں ایک واضح تبدیلی ہوئی ہے۔ ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ موجودہ سماجی اور سیاسی حالات کے زیر اثر جگر مراد آبادی ایسی غزلیں کہنے لگے ہیں جن میں سماجی شعور زیادہ ہے

اسی دوران میں جہاں ترقی پسند تحریک نے ترقی کی وہاں اس کی ایک کمزوری بھی بڑی شدت کے ساتھ ابھری۔ ۱۹۴۸-۴۹ تک تحریک میں ایک طرح کی انتہا پسندی اور تنگ نظری آ گئی یہ ابتدا سے ترقی پسند تحریک کے ساتھ چل رہی تھی لیکن اس نے اتنی شدت اس سے پہلے

---

(۱) اس کتاب کے پہلے اور دوسرے ایڈیشن کے درمیانی وقفے میں بعض ادیبوں نے اپنے لیے ایک بلند مقام بنا لیا ہے۔ افسانہ نگاری میں شوکت صدیقی، رضیہ سجاد ظہیر اور انور عظیم نے، شاعری میں معصوم رضا راہی اور فارغ بخاری نے اور تنقید میں شکیل الرحمٰن نے بہت ترقی کی ہے۔ دوسرے ادیب بھی آگے ہی بڑھ رہے ہیں۔ (طبع ثانی)

کبھی اعتنا نہیں کی تھی۔ ہر اس تحریک یا فلسفے میں تنگ نظری اور انتہا پسندی پیدا ہو جانے کا امکان رہتا ہے جسے مشکل حالات میں جدوجہد کر کے آگے بڑھنا پڑتا ہے (اس سے حالی اور سرسید کی تحریک بھی پاک نہیں تھی)، ایک ایک قدم پر صحیح اور غلط نظریات کا جائزہ لینے کی ضرورت پیش آتی ہے اور ذرا سی لغزش تنگ نظری اور انتہا پسندی کی طرف لے جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ترقی پسند تحریک کو ابتدا میں ایسے ماضی پرستوں کا مقابلہ کرنا پڑا جو ماضی کی تمام سڑی روایات کو، گلے سے لگائے ہوئے تھے اور کھوکھلے قسم کی ہیئت پرستی میں مبتلا تھے جس کا اظہار وہ لغو مضامین یا غزل کی صنف میں کرتے تھے۔ اس کے ردعمل نے بعض ترقی پسند ادیبوں میں ایک قسم کی جھنجھلاہٹ پیدا کر دی اور اس جھنجھلاہٹ میں انہوں نے ماضی کی غیر صحت مند اور بیمار روایات ہی سے نہیں بلکہ بعض اوقات بعض صحت مند روایات سے بھی بغاوت کا اعلان کر دیا اور اسے انقلاب اور ترقی کا نام دے دیا، مثلاً اختر حسین رائے پوری اور احمد علی نے ٹیگور اور اقبال کے تقریباً تمام کارناموں کو مسترد کر دیا۔ حالانکہ اختر حسین رائے پوری ان ادیبوں میں ہیں جنہوں نے اردو تنقید کو علمی اور سائنٹفک بنیادیں عطا کرنے میں پہل کی ہے۔ لطف یہ ہے کہ مجنوں گورکھپوری بھی، جنہوں نے ترقی پسندوں کو اس غلطی سے بچانے کی کوشش کی، خود اس غلطی سے نہ بچ سکے۔

ایک طرف تو انھوں نے یہ لکھا کہ "دوسری بات جو بعض غلط اندیش ترقی پسندوں میں ہم کو ملتی ہے، یہ ہے کہ وہ ترقی کا غلط تصور رکھتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ماضی یک قلم حرفِ غلط ہے اور اسلاف کے اکتسابات ہمارے کسی کام کے نہیں۔ یہ دھوکا ہے۔ روایات، یعنی ماضی کے اکتسابات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہم کو انھیں کو لے کر آگے بڑھنا ہے ورنہ تاریخی تسلسل باقی نہیں رہ جائے گا۔" لیکن دوسری طرف انھوں نے ٹیگور اور حالی کو فراری ادیب قرار دے دیا اور یہ دعویٰ کر دیا کہ "روحِ عصر نظیر اکبر آبادی کے سوا کسی قدیم اردو شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔" ۱۰۰

"ادب اور زندگی" پر تبصرہ کرتے ہوئے ۱۹۴۰ء میں "نیا ادب" نے مجنوں کو ان کی اس غلطی سے آگاہ کیا حالانکہ خود نیا ادب کے صفحات پر دوسری روایات کے سلسلے میں اس قسم کی غلطیاں ہوئی ہیں۔

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک نے اور ترقی پسند ادیبوں نے ماضی کے تمام کارناموں اور روایات سے کبھی انکار نہیں کیا ہے۔ البتہ ان کے سمجھنے میں ان سے دو قسم کی غلطیاں ہوتی ہیں کبھی انہوں نے اپنے جوش میں بعض صحت مند روایات سے انکار کیا اور کبھی اپنی وسیع النظری کے نام پر غیر جمہوری اور بیمار روایات کو بھی اپنا لیا۔ ترقی پسند ادیبوں کی پندرہ برس کی تحریروں اور ترقی پسند رسائل کے صفحات سے اس کی بیشمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن دلچسپ اور قابل غور بات یہ ہے کہ ترقی پسند ادب کے معترضین اس کا ذکر تو ہمیشہ کرتے ہیں کہ ترقی پسند ادیبوں نے ماضی کی اچھی روایات کو ٹھکرایا لیکن اس کا ذکر کبھی نہیں کرتے کہ بری روایات کو انہوں نے اپنایا بھی ہے، اور یہ بھی اتنی ہی بڑی غلطی ہے جتنی پہلی۔

اس قسم کی غلطی غزل کے سلسلے میں بھی ہوئی۔ بعض ترقی پسندوں نے غزل کے غیر جمہوری مانارکی اندیش، فراری، کھوکھلے اور صوفیانہ مضامین کی مخالفت کی بجائے غزل کی صنف ہی کو غیر جمہوری اور رجعت پسند قرار دے دیا۔ اس رجحان کی امامت شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی نے کی جو خود حالی کی طرح بڑی اچھی غزل لکھ چکے تھے اور غزل کی بہترین روایات کو اپنی شاعری میں سمو چکے تھے۔ حضرت جگر مراد آبادی نے جب ۱۹۳۹ء یا ۱۹۴۰ء میں اپنی ایک غزل میں ترقی پسندوں کے خلوص اور نیت پر حملہ کیا اور انھیں "قوم و وطن کا بت پرست" قرار دیا اور اس کے بعد مرزا یگانہ چنگیزی نے غزل کے سوا کسی اور صنف کو شاعری ماننے ہی سے انکار کر دیا اور ترقی پسند ادیبوں اور ادب کے لیے انتہائی غیر ادبی زبان استعمال کی تو غزل کی مخالفت کے رجحان نے اور زور پکڑ لیا لیکن اس حقیقت کو نہیں بھولنا چاہیے

کہ جس طرح ماضی کی روایات کے سلسلے میں ترقی پسندوں نے مجموعی طور سے کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا تھا اسی طرح غزل کی مخالفت بھی ترقی پسند تحریک کا پروگرام نہیں بنی - غزل موضوعِ بحث رہی اور "نیا ادب" اور دوسرے ترقی پسند رسائل کے صفحات پر غزل کی مخالفت اور موافقت میں مضامین شائع ہوتے رہے - یہی وجہ ہے کہ غزل پر بحث بھی ہو رہی تھی اور ترقی پسند غزل کہی بھی جا رہی تھی اور یہ واقعہ ہے کہ اس زمانے میں بہترین غزل صرف جگر اور حسرت نے نہیں بلکہ ترقی پسند شاعروں نے بھی کہی ہیں جن میں فراق گورکھپوری، مجاز، فیض، جذبی مجروح - بہت سے نام گنوائے جا سکتے ہیں - اس کا ذکر آئندہ باب میں آئے گا کہ ترقی پسند شاعروں نے غزل میں کیا تبدیلی کی ہے اور اسے کس سمت میں ترقی دی ہے -

یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ غزل کی مخالفت سب سے پہلے حالی نے شروع کی تھی - قطع نظر اس کے کہ حالی کا نظریہ کہاں تک صحیح یا غلط تھا ترقی پسند ادب کے معترضین حالی کے لیے تاویلیں تلاش کر لیتے ہیں اور ترقی پسند ادیبوں پر مہمل الزامات لگاتے ہیں، مثلاً: ڈاکٹر یوسف حسین خاں صاحب نے اپنی کتاب "اردو غزل" کے دیباچے میں حالی کے لیے یہ لکھا ہے کہ:

> "مولانا حالی اردو زبان و ادب کی اور عام طور سے مسلمانوں کی قومی زندگی کی اصلاح چاہتے تھے - اصلاحی جوش میں انھوں نے غزل کے نقائص چن چن کر دکھلائے اور قومی اخلاق کو سدھارنے کے لیے سادہ اور عام فہم نظمیں لکھیں اور دوسروں کو لکھنے کی دعوت دی - پھر ان کے پیشِ نظر غزلوں میں بھی خاص طور پر وہ تھیں جن سے فحش اور رکاکت کی ترویج کا اندیشہ تھا - انھوں نے غزل کے جو نقائص بتائے ہیں ان میں سے بعض کو غزل کے حامی تسلیم کرتے ہیں - یہ زمانہ ہماری اجتماعی اور جذباتی زندگی کی انتہائی بے مقصدی اور انتشار کا زمانہ تھا جس سے سیاست اور معیشت کی طرح ادب بھی متاثر ہوا - کسی کو بھی نہیں معلوم تھا کہ اسے کدھر جانا ہے اور کس کے ساتھ جانا ہے؟ اس

آڑے وقت میں ہماری خوش قسمتی تھی کہ سرسید اور مولانا حالی جیسے رہبر ملے۔ ان کے دلوں میں درد اور نیتوں میں خلوص تھا۔ مولانا حالی نے ادبی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ یہ ان کا انتہائی ایثار تھا کہ باوجود اعلیٰ درجے کے تغزل کی صلاحیت کے انھوں نے نظم کو خیال کا ذریعہ بنایا۔" (صفحات: ۸، ۹ و ۱۰)

اور ترقی پسند شاعروں کے لیے یہ ارشاد ہوتا ہے کہ "ہمارے زمانے کے ترقی پسند نوجوانوں کو غزل کے مقابلے میں نظم اس لیے بھی پسند ہے کہ اس کا لکھنا نسبتاً آسان ہے۔ غزل جتنی ریاضت چاہتی ہے وہ ان کے بس کی بات نہیں، دوسرے یہ کہ اس طبقے میں غزل کی پابندیاں اور آداب مقبول نہیں کیونکہ انھیں برتنے کا ان لوگوں کو جیسا چاہیے ویسا سلیقہ اور ذوق نہیں پھر اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ ان میں سے اکثر ایسے ہیں جو اپنے ادب اور اپنی ذہنی روایات سے ناواقف ہیں۔" (صفحہ ۱۱)

یہ عبارت صرف مصنف کی جانبداری اور تعصب کو ظاہر کرتی ہے ورنہ کون ہے جو کہنے کی ہمت کرے گا کہ سجاد ظہیر، ڈاکٹر علیم، احتشام حسین، فیض، مجاز، جذبی، مخدوم، کیفی، مجروح، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی، جاں نثار اختر، ممتاز حسین، کرشن چندر وغیرہ اردو ادب کی روایات سے ناواقف ہیں؟ یوسف حسین صاحب کے بیان پر میں اس کے سوا اور کوئی تبصرہ نہیں کرنا چاہتا کہ:

پاؤں ہم توڑیں تو کم ہمت ہیں
شیخ بیٹھیں تو توکل ٹھہرے
ہم جو چپ بیٹھیں تو کہلائیں سڑی
آپ چپ ہوں تو تغافل ٹھہرے
تم جسے چاہو چڑھا لو سر پہ
ورنہ یوں دوش پہ کاکل ٹھہرے

آج بھی غزل کی مخالفت میں بعض ترقی پسند حضرات شامل ہیں جن میں ترقی پسند ادب کے ایک بہت بڑے مخالف کلیم الدین احمد صاحب پیش پیش ہیں جنھوں نے غزل کو "نیم وحشی صنفِ سخن" کہہ کر مردود قرار دیا۔ اس لیے اس کا سارا الزام صرف ترقی پسندوں کے سر تھوپنا صحیح نہیں ہے۔ غزل میں ایسے عناصر موجود تھے جن کی شدت سے مخالفت کی ضرورت تھی۔ اس مخالفت میں اگر بعض اوقات توازن باقی نہیں رہا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ترقی پسند ادیب جاہل مطلق ہیں۔ یہاں یہ بتادینا مناسب ہوگا کہ جس بنیاد پر ترقی پسند ادیبوں نے غزل کی مخالفت کی تھی وہ وہی ہے جسے ڈاکٹر یوسف حسین خاں صاحب نے اپنی کتاب میں غزل کا طرۂ امتیاز قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں کہ:

"غزل کی ایک خاص خصوصیت یہ ہے کہ اس میں حد درجے کی دروں بینی پائی جاتی ہے۔ غزل گو شاعر جو کچھ کہتا ہے اپنے آپ میں ڈوب کر کہتا ہے۔ اس کا حیات و کائنات کا نقطۂ نظر خالص موضوعی اور داخلی ہوتا ہے۔ وہ اپنے دل کی دنیا کی سیر میں ایسا منہمک ہوتا ہے کہ اسے اوپر نظر اٹھانے اور خارجی عالم کا مشاہدہ کرنے کی فرصت اور ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ اپنی ذات میں سب کچھ پا لیتا ہے۔ اس کا تخیل اپنی گل کاریوں سے اس کے دل کو ایسے ایسے حسین پیکروں سے آباد کر دیتا ہے کہ پھر اس کو ادھر ادھر جھانکنے تاکنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی[1]۔ اگر کبھی وہ خارجی عالم کو دیکھتا ہے تو اس طرح نہیں دیکھتا

---

[1] اس بیان کی تردید علامہ شبلی کریں تو بہتر ہے کیونکہ ان پر اُردو روایات سے ناواقفیت کا الزام نہیں لگایا جا سکتا "اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ تخیل کے لیے سروسامان و مشاہدات کی ضرورت نہیں، یا ہے بھی تو بہت کم، کیونکہ تخیل کا عمل واقعی موجودات پر موقوف نہیں، وہ خیالی باتوں سے ہر قسم کا کام لے سکتی ہے۔ اس کی عمارت کے لیے معلومات کا مسالہ اسی طرح کام آ سکتا ہے جس طرح حکمتا شمار کا۔ وہ ایک چھوٹی سی چیز سے بیسیوں ہزاروں خیالات کو پیدا کر سکتی ہے۔ لیکن یہ خیال نہایت غلط ہے اور اسی غلطی نے متاخرین کی شاعری کو خاک میں ملا دیا ہے۔ اول تو کوئی خیال مشاہدے اور واقعات کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ جن چیزوں کو ناممکن کہتے ہیں ان کا خیال بھی درحقیقت ممکن ہی کے مشاہدے سے پیدا ہوا ہے۔" (شبلی)

جیسے دوسرے دیکھتے ہیں بلکہ اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے وہ اس کے وجود کا ثبوت انسانی شعور میں تلاش کرتا ہے اور اپنی ذات کو اس کے علم کا ماخذ اور منتہا تصور کرتا ہے۔ غزل گو شاعر کے نزدیک تخئیل ہی اصل حقیقت ہے جس کی مدد سے اس کے دل کی دنیا میں ہمیشہ رونق اور چہل پہل رہتی ہے۔ اس کی دروں بینی کا یہ اقتضا ہوتا ہے کہ وہ اپنے دل سے آپ گفتگو کرے اور جو تاثرات مختلف اوقات میں اس کے دل پر گزریں انہیں شعر و نغمہ کا رنگیں لباس پہناوے۔ وہ اپنے آپ میں ایسا ڈوبا رہتا ہے کہ اس کو یہ پروا نہیں رہتی کہ دوسرے اس کے مافی الضمیر کو سمجھتے ہیں یا نہیں۔ وہ جو کچھ کہتا ہے دوسروں کے لیے نہیں کہتا بلکہ اپنے من کی موج کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔"

اسے مختصر لفظوں میں داخلیت و عینیت پرستی کہتے ہیں جو ادب برائے ادب اور ہیئت پرستی کا فلسفہ ہے۔ یہ رجحان سب سے زیادہ شدت کے ساتھ غزل میں ابھر کر آتا ہے اور روایت کے نام پر اپنا جواز تلاش کرتا ہے، اس لیے غزل کو زندہ رکھنے اور آگے بڑھانے کے لیے اس فلسفے کی مخالفت ضروری ہے۔

۱۹۴۸-۹ کی انتہا تنگ نظری اور انتہا پسندی بھی کچھ اسی نوعیت کی تھی۔ اس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں کہ تحریک کے ابتدائی زمانے میں، جب ایک طرح کا رومانی ابال تھا، اس میں مختلف قسم کے رجحانات اور نظریات شامل ہو گئے جن میں سے بعض قطعاً رجعت پرست اور غیر صحت مند تھے۔ لیکن دس بارہ برس کے دوران میں سماجی حالات کی پیچیدگی، عوامی تحریکوں کی وسعت اور انقلابی ابال کے ساتھ ساتھ رومانیت کی جگہ حقیقت نگاری آتی لگی تھی اور اس کا تقاضا یہ تھا کہ تحریک میں نظریاتی صفائی پیدا ہو اور غیر ترقی پسند رجحانات اس سے خارج کیے جائیں۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات کی وجہ سے حالات کچھ ایسے بگڑے کہ بعض ترقی پسند ادیب بھی اپنی ترقی پسندی کی راہ سے ہٹ گئے، مثلاً: ابراہیم جلیس اور حیدر آباد کے کئی اور ادیب اور شاعر رضا کار سیاست

کا شکار ہو کر فرقہ پرستی پر آمادہ ہو گئے۔ کچھ تو ایسے بھی تھے جنہوں نے شریفوں کے کپڑے اتار کر
وردیاں پہن لیں۔ انھوں نے اپنے دستخطوں سے ایک بیان شائع کیا جس میں نظام حیدرآباد
کی حکومت کے ساتھ اظہار وفاداری کیا گیا تھا۔ لاہور میں بھی ڈاکٹر تاثیر کی رہنمائی میں کئی
ادیب اس مرض میں مبتلا ہوئے۔ ممتاز شیریں اور صمد شاہین جو پہلے سے انحطاط کے گڑھوں
میں گر رہے اور جن کی مخلوط ترقی پسندی پر سجاد ظہیر نے بہت پہلے اعتراض کیا
تھا ایک دم سے مسلمان ہو گئے۔ ایک طرف یہ ہوا اور دوسری طرف
دراصل ترقی پسند تحریک اور ادیبوں پر بھی نئی سمتوں سے حملے شروع ہو گئے۔ اس وقت اس کی
ضرورت پیش آئی کہ ترقی پسند اقدار کا جائزہ لے کر کھوٹے اور کھرے میں تمیز کی جائے۔ تحریک
کے عوامی کردار کو تقویت پہنچائی جائے اور غیر جمہوری رجحانات، اقدار اور طرزِ فکر کو شکست
دی جائے۔ یہ کام بڑی ذمہ داری اور سنجیدگی کا تھا جس میں علمی اور ادبی گہرائی کے ساتھ ساتھ
زندگی، سماج، طبقاتی کشمکش اور سیاست کی پوری سمجھ بوجھ کی بھی ضرورت تھی جس سے
ایک قسم کا جذباتی ٹھہراؤ پیدا ہوتا۔ اس منزل پر پہنچ کر بعض ترقی پسندوں کی تنقید نے
احتساب کی صورت اختیار کر لی۔ رجحانات کا جائزہ لینے اور تنقید کے ذریعے سے نظریاتی
صفائی پیدا کرنے اور اس طرح ترقی پسند ادب کو فروغ دینے کے بجائے انھوں نے یہ رویہ
اختیار کیا کہ جو ادیب سو فیصدی ترقی پسند نہیں ہیں ان کے لیے تحریک میں کوئی جگہ نہیں ہے۔
بعض ادبی رسائل کی موقع پرستی اور رجعت پرستی پر تنقید کرنے کے بجائے انھوں نے ان کا
بائیکاٹ شروع کر دیا۔ اس غلطی سے ترقی پسند تحریک اور انجمن کو بہت نقصان پہنچا اور
بہت سے ادیب اس سے کٹ کر الگ ہو گئے لیکن الگ ہونے والوں میں تمام ادیب ایسے
نہیں تھے جن پر تحریک نے اپنے دروازے بند کیے ہوں۔ کچھ ایسے بھی تھے جو یہ غلطی نہ ہوتی تب
بھی اس منزل پر آکر، جہاں تحریک کا عوامی کردار ابھرنے لگتا، دوسرا راستہ اختیار کر لیتے
کچھ حکومت کے احتساب کے ڈر سے گوشہ نشین ہو گئے اور کچھ ایسے بھی تھے جنہوں نے
اپنے آپ کو فروخت کر دیا اور رجعت پرست سیاست کو فروغ دینے کے لیے نئی قسم

کی ترقی پسندی کا مطالبہ کرنے لگے مگر آڑ ہمیشہ انتہا پسندی کی لیتے رہے۔

جب سے ترقی پسند مصنفین نے اپنی اس غلطی کو پہچان کر اس کا اعتراف کیا اور اس کا تدارک کرنے کی کوشش کی تب سے تحریک کے مخالفین بغلیں بجانے لگے ہیں۔ وہ جو اپنے آپ کو پسپا محسوس کرتے تھے، دوبارہ اپنے ٹوٹے پھوٹے ہتھیار لے کر میدان میں اتر رہے تھے۔ اب وہ ان ہتھیاروں کو نئی طرح استعمال کر رہے ہیں اور ان کا خیال ہے کہ ترقی پسند تحریک کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینے کا موقع آ گیا ہے، حالانکہ اس بار بھی انھیں ناکامی ہو گی اب وہ یہ تو نہیں کہتے کہ یہ تحریک چند شوریدہ سر اشتہار بازوں کا ہتھکنڈا ہے جنھیں ادب سے نہ تو کوئی دلچسپی ہے اور نہ ان میں اتنی صلاحیت ہے کہ اچھے ادب کی تخلیق کر سکیں اب انھوں نے یہ کہنا شروع کیا ہے کہ پچھلے چار پانچ سال میں اچھے ادب کی تخلیق ہی نہیں ہوئی، اس زمانے میں جو کچھ لکھا گیا سب ہنگامہ بازی تھا۔ بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو یہ کہنے کے بجائے کہ کوئی اچھی چیز نہیں لکھی گئی اس ادب کو تنگ نظر اور انتہا پسند کہہ کر خارج کر دیتے ہیں جس میں طبقاتی کشمکش اور عوامی جد و جہد کا موضوع اختیار کیا گیا ہے۔

یہ بات کچھ ایسی معصومیت اور ایسے ہمدردانہ انداز سے کہی جاتی ہے کہ بعض ترقی پسند ادیب بھی اس کا یقین کر لیتے ہیں اور ترقی پسند تحریک کے سارے کارناموں سے انکار کر بیٹھتے ہیں۔ وہ اس طرح کے غلط اعتراضات کرتے ہیں کہ اس دوران میں جو ادب پیدا ہوا ہے اسے مشکل ہی سے ادب کہا جا سکتا ہے یا اس زمانے کی انقلابی شاعری سپاٹ ہے اور محض تقریر اور نعرے بازی ہے حالانکہ اس دوران میں کرشن چندر نے حقیقت نگاری کی طرف بڑا بے باک قدم اٹھایا ہے اور اپنی تقریباً تمام شاہکار کہانیاں اسی دوران میں لکھی ہیں جن میں "پشاور ایکسپریس"، "کالو بھنگی"، "مہالکشمی کا پل"، "تین غنڈے"، "پورے چاند کی رات"، "کہانی کی کہانی"، "ہم بہ تیرا" وغیرہ شامل ہیں۔ اسی دوران میں عصمت چغتائی کے نقطۂ نگاہ میں تبدیلی پیدا ہوئی اور ان کی تحریروں میں سماجی شعور جلوہ گر ہوا۔ احمد ندیم

قاسمی کی شاعری پر نئی آب و تاب آئی۔ فیض کی شاعری نئی دھار لے کر برسوں کے جمود کے بعد بیدار ہوئی۔ مجروح کی شاعری پر نکھار آیا۔ ساحر کی شاعری نے نئی کروٹ لی اور کیفی کی شاعری میں نئی گہرائی اور بلندی آئی۔ احتشام حسین کی تنقیدوں میں بصیرت اور پختگی بڑھی اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اسی دوران میں جگر مراد آبادی کا سماجی شعور بیدار ہوا اور جذبی کی شاعری گھٹن، قنوطیت اور بے بسی کی فضا سے نکل کر کھلی ہوا میں سانس لینے لگی جہاں اس کے ساز سے البتہ بے پناہ نغمے پھوٹ نکلے:

شریکِ محفلِ دار و رسن کچھ اور بھی ہیں
ستم گرو ابھی اہلِ کفن کچھ اور بھی ہیں

جب ہم اس زمانے کے ترقی پسند ادب کا مقابلہ غیر ترقی پسند اور رجعت پرست ادب کے انحطاط سے کرتے ہیں تو اصل حقیقت کھلتی ہے، مثلاً: منٹو کی افسانہ نگاری اور ن۔م راشد کی شاعری کا انحطاط۔ اس انحطاط کے سامنے صرف ترقی پسند ادب نے اردو ادب کی آبرو قائم رکھی ہے۔

تنگ نظری اور انتہا پسندی سے ترقی پسند ادب کو نقصان ضرور پہنچا ہے لیکن اس کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ ہر بات غلط تھی اور سارا ترقی پسند ادب مردود تھا۔ یہ صرف ہمارے دشمنوں کا پروپیگنڈا ہے جس کی طرف سے ہوشیار رہنا چاہیے۔ چونکہ ہر بات غلط نہیں تھی، اس لیے اس دور میں نقصان کے ساتھ ساتھ کچھ فائدہ بھی ہوا ہے اور وہ یہ ہے کہ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کا خلط مبحث باقی نہیں رہ گیا ہے۔ رجعت پرست اور غیر صحت مند رجحانات جن کی آمیزش ہو گئی تھی، ترقی پسند ادب سے الگ ہو گئے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے طبقاتی شعور میں اضافہ ہوا ہے اور زندگی کے مسائل سے دست و گریباں ہونے کی ہمت بڑھی ہے۔ اگر ہم نے تنگ نظری اور انتہا پسندی سے کام نہ لیا ہوتا تو یہ فوائد زیادہ وسیع ادبی حلقوں میں محسوس کیے جاتے۔ تنگ نظری نے ترقی پسند ادب اور اس کی اثر انگیزی

کے دائرے کو محدود کر دیا۔

ردعمل نے ایک دوسری صورت یہ اختیار کی ہے کہ چپکے چپکے ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادب کا امتیاز اٹھا دینے کی کوشش کی جا رہی ہے اور یہ کوشش اس صورت میں بارآور ہو سکتی ہے کہ آج بعض ترقی پسند رسائل کا وسیع النظری اور متحدہ محاذ کے نام پر کوئی کردار ہی باقی نہیں رہ گیا ہے۔ یہ انتہائی مہلک اور خطرناک رجحان ہے اور اگر اس کو شعوری طور سے روکنے کی کوشش نہ کی گئی تو ترقی پسند ادب اور تحریک کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچے گا۔ ادیبوں اور رسائل کا بائیکاٹ نہ کرنا ایک بات ہے اور ترقی پسند اور رجعت پسند چیزوں کو خلط ملط کر دینا دوسری بات ہے۔ ہر رسالے کا اپنا ایک کردار ہوتا ہے جس کے مطابق وہ مضامین کا انتخاب کرتا ہے۔ اگر وہ اپنے کردار اور پالیسی سے الگ کوئی چیز شائع کرتا ہے تو کسی تنقیدی نوٹ کے ساتھ یا مباحثے کے لیے۔

اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھنا بہت ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کا ایک بنیادی عوامی کردار ہے اور ہماری ساری جدوجہد یہ ہے کہ ہمارا ادب عوامی ادب بنے۔ اس جدوجہد کی کئی سطحیں ہیں۔ ایک سطح تو یہ ہے کہ ہم ماضی کی اقدار اور روایات کا ازسرِ نو جائزہ لیں اور ان میں ان قدروں اور روایتوں کو ترک کریں جو بیمار اور فرسودہ ہیں اور ادب اور سماج کی ترقی کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔ دوسری سطح یہ ہے کہ ہم آج کی قدروں کو زندگی اور عمل کی کسوٹی پر پرکھیں اور ادب اور تہذیب کو زیادہ سے زیادہ وسیع حلقوں تک لے جانے اور عوامی شعور اور جذبات کی تنظیم کی کوشش میں ان کو استعمال کریں۔ اس طرح جدید ہوتے ہوئے بھی بہت سی قدریں مفید ثابت ہوں گی اور بہت سی بیکار۔ تیسری سطح اصل ادبی تخلیق ہے جس میں ایک واضح مقصد اور صحیح موضوع کے ساتھ ساتھ اتنی فنی خوبی اور ہیئتی حسن ہونا چاہیے کہ وہ دلوں میں اتر سکے اور جذبات کو متحرک کر سکے۔ ان تینوں سطحوں پر ترقی پسندی اور غیر ترقی پسندی کا ٹکراؤ ہوگا اور اس کشمکش میں ہم اپنی تحریک اور

ادب کے بہت سے مسائل کو حل کریں گے۔ اس جد وجہد میں تنقید ایک بہت بڑا حربہ ہوگا جسے قدم قدم پر رہنمائی کا فرض ادا کرنا پڑے گا۔ ہم کسی ادیب کو صرف اس لیے رجعت پرست نہیں کہہ دیں گے کہ اس کے یہاں کچھ رجعت پرست اقدار ہیں بلکہ ہم اس کے عمومی رجحان کو دیکھ کر اس پر رائے قائم کریں گے۔ اس لیے تنقید کے حربے کو ترک کر دینا اور اتحاد اور وسیع محاذ کے نام پر رجعت پرستی کو بھی ہضم کر لینا کسی طرح ترقی پسند ادب اور تحریک کے لئے مفید نہیں ہو سکتا۔ پرانی غلطیوں کو درست کرنے کے بہانے نئی غلطیوں کے خوف سے ترقی پسندی کے مسلک ہی کو ترک کر دینا ترقی پسندی نہیں ہے اور نہ کسی ترقی پسند ادیب کے لیے یہ رویہ صحیح ہو سکتا ہے کہ میں ترقی پسند رہوں گا، غیر ترقی پسند اور رجعت پرستوں کو ان کے حال پر چھوڑ دو۔ چونکہ ترقی پسند ادب ایک تحریک ہے اس لیے اس میں وہ ادیب بھی ہوں گے جو سو فیصدی ترقی پسند ہیں اور وہ بھی جو غیر عوامی فلسفوں اور غیر جمہوری قدروں سے متاثر ہوتے رہے ہیں اور جن کی ترقی پسندی میں بعض غیر ترقی پسند رجحانات کی بھی آمیزش ہے۔ ان رجحانات کو دور کرنے کے لیے ہمیں برادرانہ اور پرخلوص تنقید سے کام لینا پڑے گا لیکن اتحاد کے نام پر ہم ان رجحانات کو نظر انداز نہیں کر سکتے اور نہ ان ادیبوں کو اپنے ساتھ لے کر چل سکتے ہیں جو بنیادی طور سے رجعت پرست ہیں۔

یہ ہیں ترقی پسند ادبی تحریک کے اتار چڑھاؤ۔ راستے میں بہت سی کٹھن منزلیں آئی ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے یہ تحریک آگے ہی بڑھتی گئی ہے اور آج جب ہم اس پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ پندرہ سولہ برس کی مختصر سی مدت میں اس تحریک نے بڑا کام کیا ہے اور اردو ادب کے دھارے کا رخ موڑ دیا ہے۔ یہ تبدیلی تاریخی تقاضوں کے مطابق ہے اور اب اردو ادب کا مستقبل اسی سے وابستہ ہے۔

ترقی پسند مصنفین کا اندولن جو ہندوستان میں ۱۹۳۵ء میں شروع ہوا، در اصل ادب کے میدان میں اس رجحان کا منظم اظہار تھا جو سامراج اور جاگیرداری کی مخالفت سے پیدا ہوا

تھا۔ یہ سیاسی میدان اور قومی تحریک میں اپنے لیے پوری جگہ بنا چکا تھا۔ یہ دانشوروں کے اس حلقے کی خواہشات اور جذبات کی تنظیم تھی جو مزدوروں اور کسانوں کی تحریکوں سے متاثر تھے۔ تحریکیں ۔ جنھوں نے قومی تحریکِ آزادی میں گہرائی اور وسعت پیدا کر دی تھی اور جو اب ملک کی سیاست میں ایک آزاد قوت بن کر ابھر رہی تھیں۔ اس اعتبار سے ترقی پسند تحریک نے اقبال، پریم چند اور جوش کے ورثے کی نگہداشت ہی نہیں کی بلکہ اسے آگے بڑھایا اور ادب کا رشتہ عوام کے ساتھ جوڑ دیا چونکہ یہ دانشور باشعور تھے اپنے سامنے ایک واضح مقصد رکھتے تھے اور اپنے دشمن کو پہچانتے تھے اس لیے انھوں نے سامراج کے بین الاقوامی روپ کو دیکھ لیا اور ہر اس آواز کی رہنمائی کی جو دنیا کے کسی گوشے میں سامراج کے خلاف بلند ہوئی تھی: چاہے وہ اسپین کے شہید ادیب ہوں جنھوں نے فاشزم کی دست درازیوں سے اپنے ملک اور بین الاقوامی امن اور آزادی کو بچانے کے لیے اپنا خون بہایا اور چاہے وہ سنبھلتے ہوئے "گراں خواب چینی" ہوں جنھیں اقبال نے ہمالہ کے ابلتے ہوئے چشموں سے تشبیہ دی تھی۔ سب کے ساتھ ترقی پسند ادیبوں نے اپنا رشتہ جوڑا جسے میں نے حرفِ اوّل میں تحریک کا بین الاقوامی رشتہ کہا ہے۔ اس لیے یہ دانشور فطری طور سے سوویت یونین سے بہت متاثر تھے، جس نے دنیا کے ایک چھٹے حصے میں جاگیرداری، سرمایہ داری اور سامراج کا خاتمہ کر کے اشتراکیت کی تعمیر کر لی تھی اور اپنے ادب، آرٹ اور تہذیب کو بے انتہا ترقی دی ہے۔ ان دانشوروں کے جذبات کا اندازہ پنڈت جواہر لال نہرو کے ان الفاظ سے ہو سکتا ہے جو موصوف نے لکھنؤ کانگریس ۱۹۳۶ کے اجلاس میں اپنے خطبۂ صدارت میں استعمال کیے تھے:

"آج مستقبل بڑی حد تک سوویت روس کے وجود اور اس کے کارناموں کی وجہ سے امید افزا ہے اور مجھے یقین ہے کہ اگر کسی عالمگیر آفت کا سامنا نہ ہوا تو یہ نیا تمدن دوسرے ملکوں میں بھی پھیلے گا اور کشمکش اور جھگڑوں کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ کر دے گا جنھیں سرمایہ داری پروان چڑھاتی ہے

ٹیگور نے اپنے روسی خطوط میں اس سے بھی زیادہ خراجِ تحسین پیش کیا تھا۔ گاندھی جی نے بھی ان کارناموں کو سراہا تھا۔ پریم چند نے اپنے انتقال سے چند ماہ پہلے لکھا تھا:

"دشمن ہے وہ سبھیتا جو مالداری اور دیکتی گت سمپتی کا انت کر رہی ہے اور جلد یا دیر دنیا اس کا پدانوسرن ضرور کرے گی۔۔۔۔ جو شاشن ودھان آدرسماج وید سنتا ایک دیش کے لیے کلیان کاری ہے وہ دوسرے دیشوں کے لیے بھی ہتکار ہوگی۔ ہاں مہاجنی سبھیتا اور اس کے گرگے اس کے بارے میں بھرم جنک باتوں کا پرچار کریں گے جن سادھاں ان کو بہکادیں گے، ان کی آنکھوں میں دھول جھونکیں گے پر جو ستیہ ہے ایک نہ ایک دن اس کی وجے ہوگی اور اوش ہوگی (۱)۔"

اور اقبال نے بھی یہ محسوس کر لیا تھا کہ "بے سود نہیں روس کی یہ گرمیِ رفتار" جبکہ مولانا حسرت موہانی نے صاف صاف کہہ دیا:

لازم ہے یہاں غلبۂ آئینِ سوویت
دو ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

اس کا ذکر پہلے آچکا ہے کہ ترقی پسند ادب کی تحریک نے پریم چند، جوش اور مجنوں گورکھپوری جیسے بزرگ ادیبوں، درمیانی طبقے کے نوعمر مصنفین (جیسے کرشن چندر، بیدی، مجاز، فیض وغیرہ) اور نئے مزدور اور کسان شاعروں کو اپنے حلقۂ اثر میں لے لیا اور انجمن کا اعلان نامہ شایع ہوتے ہی ایک طوفان برپا ہو گیا۔

اس تحریک کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادب کے فرسودہ ساختی ڈھانچے کو توڑ دیا اور اس جھوٹے تصور کو ختم کر دیا کہ ادب کا مقصد محض تفریح طبع ہے، جو محض بھرے پیٹ بھرے، آدمیوں کی لطف اندوزی کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس نے اس اصول کی تبلیغ کی اور اسے منوا لیا کہ ادب عوام کا ترجمان ہوتا ہے۔ ان کی زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے اور ان کی آزادی کی جد و جہد میں

---

(۱) پریم چند کا یہ مضمون اردو میں "مہاجنی تمدن" کے نام سے شایع ہوا تھا۔ اس وقت میرے پاس اس کا مضمون نہیں ہے۔ اس لیے ہندی سے اقتباس پیش کیا ہے

شریک ہو کر اسے آگے بڑھاتا ہے۔

اس ادب نے مزدوروں، کسانوں اور مظلوم درمیانی طبقے کی زندگی اور مسائل کو اپنا موضوع بنایا اور حقیقت نگاری کی بنیادیں استوار کیں۔

اس نے سر سید، حالی، شبلی، اقبال، پریم چند اور جوش کی بہترین روایات کو ان کی تاریخی معذوریوں کے شکنجے اور طبقاتی کم نگاہی سے آزاد کیا؛ عقل پسندی کو مذہبی تصورات سے، حب وطن کو ماضی پرستی سے، آزادی کے تصور کو طبقاتی کوڑھ سے اور سامراج دشمنی کو سمجھوتے بازی کی آلائشوں سے پاک کیا اور ایسے ادب کی تخلیق کی جس کا بہترین جوہر طبقاتی شعور اور عوام دوستی ہے، اور یہی اعلیٰ ترین دوستی ہے کیونکہ انسان کے جسم کو طبقات اور ذہن کو توہمات کے بندھنوں سے آزاد کرنا مکمل انسان کی تخلیق کرنا ہے اور یہ تخلیق تمام تخلیقوں سے زیادہ عظیم ہے۔

ترقی پسند مصنفین نے سامراجی اور جاگیرداری عناصر کی مخالفت کی اور ان قدروں کو نفرت اور حقارت کے ساتھ ٹھکرایا جو ان کے مکتبِ خیال سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ انسان دشمن قدریں ہیں جو عوام کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ظلم اور استحصال کا جواز تلاش کر لیتی ہیں۔ یہ شعور کو جھٹلاتی ہیں اور لاشعور اور جبلت کو علمی حقیقت بنا کر پیش کرتی ہیں۔ یہ رنگ، خون اور نسل کے امتیازات اور طبقاتی تقسیم کی حمایت کرتی ہیں، قومی برتری کے بیہودہ جذبے اور فرقہ پرستی کو تقویت پہنچاتی ہیں۔ یہ ادب کو انسانوں کی زندگی اور زندگی کی کشمکش سے الگ کرنے کی کوشش میں خواب و خیال کی دنیا بناتی ہیں اور موضوع اور مواد کی اہمیت دیے بغیر ہیئت اور صورت کا طلسم باندھتی ہیں۔ مختصر یہ کہ یہ تاریک اندیشی اور رجعت پرست قدریں ہیں۔ ان کے مقابلے میں ترقی پسند مصنفین نے اعلیٰ درجے کی انسانی قدریں پیش کیں۔

ترقی پسند مصنفین نے ادب کے ذریعے سے اس غیر منصفانہ سماج کو تبدیل کرنے کا

جذبہ پیدا کیا اور انقلاب کی دعوت دی۔ حالانکہ ابتدا میں بعض ترقی پسند ادیبوں کا انقلاب کا تصور جذباتی اور روحانی تھا، وہ طبقات، ان کی کشمکش اور اہمیت کو پوری طرح نہیں سمجھتے تھے۔ پھر بھی یہ اتنی بڑی سچائی تھی کہ انقلاب کا نعرہ اردو ادب پر چھا گیا۔

ترقی پسند مصنفین نے اُردو ادب میں طبقاتی شعور بیدار کیا اور ایک غیر جانبدار طبقاتی انسانی سماج کا خواب دیکھا۔ انھوں نے قومیت کے تنگ دائرے سے نکل کر بین الاقوامیت کے تصور کو فروغ دیا اور دنیا کے ہر گوشے کی آزادی کی تصویر کھینچی۔ اس سے ان کے نقطۂ نظر میں اتنی وسعت اور تخیل میں اتنی بلندی پیدا کر دی جس سے اردو ادب پہلے واقف نہیں تھا۔

ترقی پسند مصنفین نے اُردو ادب کو ادب نواز حلقوں کے چھوٹے سے دائرے سے باہر نکال کر عوام کے زیادہ وسیع حلقوں میں پہنچا دیا۔ وہ تہذیب کی روشنی کو عوام تک لے گئے جنھیں اب تک اس دولت سے محروم رکھا گیا تھا۔ اس کوشش میں انھوں نے کتابوں اور رسالوں کی اشاعت پر اکتفا نہیں کیا بلکہ جلسوں اور مشاعروں کو بھی استعمال کیا۔ اس طرح انھوں نے مشاعروں کے کردار کو بالکل بدل دیا اور ایک نئے قسم کے انقلابی مشاعروں کی طرح ڈالی۔

ترقی پسند مصنفین نے ادبی اور بول چال کی زبان کی خلیج کو کم کر کے زبان کو سادہ اور آسان بنایا۔ محض روایتی اور فرسودہ اندازِ بیان کو ترک کر کے بے جا سادہ، نیا اور شگفتہ اندازِ بیان اختیار کیا جسے رجعت پرست حلقوں نے اچھا ادب ماننے ہی سے انکار کر دیا۔ اس کوشش میں ابھی پوری کامیابی نہیں ہوئی ہے لیکن یہی کیا کم ہے کہ بنیادیں پڑ گئی ہیں اور نیو گڑ گئی ہے۔ انھوں نے بہت سے نئے الفاظ کو

---

(۱) غیر طبقاتی انسانی سماج ہندوستان کے انقلاب کی فوری منزل نہیں ہے۔ شاعروں اور ادیبوں کو فوری منزل سے آگے کے خواب دیکھنے کا بھی حق ہے۔ یہ خواب فوری منزل کے حصول کی جد و جہد کو آسان بنا دیتے ہیں۔

ادبی زبان میں داخل کر دیا اور زندگی اور سماج کی نئی حقیقتوں سے تشبیہ اور استعارے حاصل کر کے اُردو کے ادبی اور فنی خزانے میں اضافہ کیا اور زبان میں اظہار اور بیان کے نئے امکانات پیدا کیے۔ اس سلسلے میں بعض کمزور چیزوں کی بھی تخلیق ہوئی ہے جو ناگزیر تھی کیونکہ جب سونا زمین کی گود سے نکالا جاتا ہے تو خالص اور آلائشوں سے پاک نہیں ہوتا۔ اسی کے ساتھ بعض ایسی چیزوں کی بھی تخلیق ہوئی ہے جو دنیا کے بہترین انقلابی ادب سے آنکھیں ملا سکتی ہے۔

ترقی پسند مصنفین نے اُردو ادب میں نئی اصناف اور نئی ہیئتیں رائج کر کے فنی خزانے میں بیش بہا اضافے کیے۔ انھوں نے شاعری میں پرانی روایات کو برقرار رکھتے ہوئے نئی روایات پیدا کیں۔ آزاد نظم اور نظم معرّا کو رواج دے کر اُردو شاعری کو وسعت عطا کی، مثلاً: مثنوی۔ انھوں نے غزل کو سماجی تصور اور عوامی جد و جہد کا موضوع عطا کر کے فروغ دیا۔ نثر میں انھوں نے رپورتاژ کی صنف کو رائج کیا۔ افسانے کے موضوع کو وسعت اور تیکنیک کو ترقی دی۔ انھوں نے بعض عوامی ہیئتوں کو بھی استعمال کیا لیکن اُردو کے مقابلے میں یہ کام دوسری زبانوں میں زیادہ ہوا ہے۔ عوامی گیتوں اور عوامی شاعروں کی بحروں کو انھوں نے اتنا استعمال نہیں کیا ہے جتنا چاہیے تھا پھر بھی اس طرف توجہ دی گئی ہے۔

ترقی پسند مصنفین نے نئی قسم کی علمی تنقید پیدا کی جس کی بنیاد یہ ہے کہ ادب کا جائزہ سماجی، سیاسی اور تاریخی پسِ منظر میں لیا جائے اس نے تنقید کی سطح کو زیادہ بلند کر دیا ہے اور تنقید کے فن کو سائنس بنا دیا ہے۔ ان اصولوں کی روشنی میں اپنے تہذیبی اور ادبی ورثے کا جائزہ لینے میں آسانی ہوتی ہے اور روایات کے چہرے سے ماضی کے اندھیرے کی بہت سی نقابیں الٹ جاتی ہیں۔ یہ تنقیدی انداز اُردو ادب میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں نے سیاسی اور سماجی زندگی کے اتنے پہلوؤں پر قلم اٹھایا ہے کہ ان کی تخلیقات سے ہندوستان کی جنگِ آزادی کی ہر منزل اور ہر موڑ کی تاریخ مرتب ہو سکتی ہے۔ مجموعی حیثیت سے ترقی پسند ادب کا لہجہ پُر وقار، جذبہ ہمت افزا اور انداز فاتحانہ ہے۔

یہ کامیابی آسانی سے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس کے لیے ترقی پسند مصنفین نے دکھ جھیل کر، افلاس کی مصیبتیں برداشت کر کے اور قربانیاں دے کر جد و جہد کی ہے۔ کتنے ہی ادیبوں کی کتابیں اور تحریریں ضبط ہوئی ہیں، کتنے ہی رسائل پر پابندیاں لگائی گئی ہیں۔ کتنے ہی ادیبوں نے لاٹھیاں کھائی ہیں۔ بندوقوں کی گولیوں کا مقابلہ کیا ہے اور جیل خانے میں دن گذارے ہیں۔ سجاد ظہیر، فیض احمد فیض، رشید جہاں، سبطِ حسن، احمد ندیم قاسمی، مخدوم محی الدین، ممتاز حسین، غلام ربانی تاباں، خلیل الرحمٰن اعظمی، ہنسراج رہبر، نیاز حیدر، مجروح سلطانپوری، سلیمان اریب، سید مطلبی فرید آبادی، علی جواد زیدی، ظہیر بابر، حمید اختر، ظہیر کاشمیری، پرویز شاہدی، عبداللہ ملک اور بہت سے دوسرے ترقی پسند ادیب اور شاعر اپنے عقائد کی وجہ سے برسوں جیلوں میں پڑے رہے ہیں تب کہیں جا کر وہ ادب پیدا ہوا ہے جس میں زندگی کے دل کی دھڑکنیں، عوام کے جذبات اور تاریخ کا خون ہے۔

چھٹا باب

تخلیقی رجحانات

"نوید فتح ہے قلب عوام کی دھڑکن"

کیفی اعظمی

جس کلچر کو فنا کی ہونے سے شرم آتی ہے اسے دنیا نہیں چھلتی

فراق گورکھپوری

کرشن چندر نے اپنے خوبصورت افسانے "کہانی کی کہانی" میں کہنے کو تو اپنے ادبی سفر کی مختلف منزلیں پیش کی ہیں لیکن حقیقتاً یہ ترقی پسند ادب کے سفر کی مختلف منزلیں ہیں، جو رومان سے انقلاب تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ہر منزل اور ہر موڑ پر ترقی پسند ادب کا کارواں چلتا رہا ہے اور آج بھی چل رہا ہے۔ ویسے لال بجھکڑوں کی کوئی کمی نہیں ہے جو اردو ادب کی موت کا اعلان کر چکے ہیں اور آجکل اس کی تجہیز و تکفین میں لگے ہوئے ہیں۔ ہوا یہ ہے کہ رجعت پرست ادب الٹی سانسیں لے رہا ہے اور اپنی موت کے بحران میں مبتلا ہے اور ترقی پسند ادب کا وجود ان حضرات کو ناگوار ہے اس لیے انھوں نے اپنی خواہش آرزو اور تمنا کو حقیقت سمجھ لیا اور اردو ادب کی صفِ ماتم بچھا کر بیٹھ گئے۔ لیکن انھیں شاید یاد نہیں رہا کہ اس سے پہلے بھی اردو ادب کی موت کا اعلان کئی بار ہو چکا ہے لیکن یہ سخت جان زبان کا سخت جان ادب ہے کہ آگے ہی بڑھتا چلا جا رہا ہے۔

اس باب میں یہ ممکن نہ ہوگا کہ اردو کے تمام ترقی پسند ادیبوں کی تخلیقات کا الگ الگ جائزہ لیا جائے اور ان کا فرداً فرداً ذکر کیا جائے۔ میری کتاب کا موضوع صرف محرکات اور رجحانات کا جائزہ لینا ہے اس لیے اس باب میں صرف حاوی رجحانات کا ذکر

کروں گا جن میں سارے ترقی پسند مصنفین شریک ہیں اور اس سلسلے میں وضاحت کے لیے، صرف چند مثالوں پر اکتفا کروں گا اور وہ بھی زیادہ تر شاعری سے کیونکہ ہماری تمام اصناف میں شاعری سب سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور پھر اس کے اختصار اور تعمیم کی وجہ سے مثال پیش کرنے میں آسانی بھی ہوتی ہے۔

ترقی پسند ادب کا سب سے حاوی رجحان ماحول کی سخت گیری کا احساس رہا ہے۔ ان تنگیوں، مصیبتوں، تکلیفوں، خون گشتہ آرزوؤں اور تمناؤں کا احساس جو ہمارے سماج اور زندگی کا صدیوں سے حصہ بن چکی ہیں اور جن میں ایک بیرونی سامراج کے شکنجوں نے اضافہ کر دیا ہے اس میں معاشی مصیبتوں اور سیاسی سختیوں کے ساتھ ساتھ وہ پابندیاں بھی شامل ہیں جو ہندوستانی سماج نے عشق کے فطری اور حسین جذبے پر لگا رکھی ہیں اور وہ گندگی بھی جو آزاد اور صحت مند عشق کے کچلنے سے پیدا ہوتی ہے اور بدچلنی اور رنڈی بازی سے لے کر امرد پرستی تک کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ تمام چیزیں الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کی جا سکتیں کیونکہ سماج اور زندگی میں مختلف مظاہر تانے بانے کی طرح ایک دوسرے میں الجھے رہتے ہیں۔ سماج کا بنیادی ڈھانچہ معاشی ہوتا ہے جس سے سماجی تعلقات اور سیاسی ماحول کی تشکیل ہوتی ہے، اس لیے ماحول کی سختیوں، تلخیوں اور مصیبتوں کی تصویر کشی کے لیے ایک شعوری توازن کی ضرورت پڑتی ہے جس کے بغیر حقیقت نگاری ممکن نہیں ہے، اور جب ناسمجھی یا کم سمجھی کی وجہ سے یہ توازن قائم نہیں رہتا تو ادیب بہک جاتا ہے اور کسی ایک پہلو کو سب سے حاوی پہلو بنا کر پیش کر دیتا ہے اور کبھی کبھی اسے پوری بنیادی حقیقت سمجھ لیتا ہے۔ بعض ترقی پسند ادیب ابتدا میں یہ توازن قائم نہ رکھ سکے اور جنسی مسائل کو سب سے اہم سمجھ کر ان سے ادب کا موضوع لینے لگے۔ یہ غیر متوازن رویہ تحریک میں صرف ایک لغزش کی حیثیت رکھتا ہے، حاوی رجحان کی حیثیت اختیار نہ کر سکا۔

لیکن اس ادیب کو بھی لغزش میں شمار کر لینا غلطی ہوگی جس کا موضوع حسین اور صحت مند

عشق ہے۔ یہ فطری، ناگزیر اور حسین جذبہ ہے اور اسے ادب سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔

اگر اس دور کے اردو ادب کے عشقیہ حصے کو تاریخی حقائق سے الگ کر کے دیکھا جائے گا تو اس کی صحیح قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے گا۔ اس عشقیہ ادب نے ہمارے ادب میں محض جا بجی شارت، تازگی اور شگفتگی ہی نہیں پیدا کی، اس نے عشق لطیف اور حسین ہی نہیں بنایا بلکہ اس کمی کو پورا کر کے، جو صدیوں سے چلی آرہی تھی، اردو ادب میں بیش بہا اضافہ کیا، اس کا ذکر کسی پچھلے باب میں کیا جا چکا ہے کہ ترقی پسند شاعری سے پہلے اردو شاعری میں عشق تو بہت تھا لیکن عورت کا وجود برائے نام تھا۔ افسانے کی دنیا میں جس عورت نے قدم رکھا تھا وہ یا تو مصنوعی تھی یا بیحد گھٹی، دبلی اور سہمی ہوئی۔ زندہ عورت کہیں کہیں ملتی ہے، جیسے پریم چند کے یہاں۔ پھر یہ افسانوی ادب بیحد مختصر بھی تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاری اور شاعری میں عورت۔ گوشت پوست کی جیتی جاگتی عورت۔ اپنا پورا حسن و جمال لے کر آئی۔ وہ ماں، بہن، بیوی اور محبوبہ بن کر جلوہ گر ہوئی۔ ذرا سوچیے جس شاعری میں سبزہ آغاز لونڈا معشوق بن کر حاوی رہا ہو، جس میں اقبال نے عورت کی اتنی توہین کی ہو، جہاں جوش جیسے باغی شاعر نے بھی عورت کو عورت بنا کر پیش کرتے ہوئے اپنی ابتدائی شاعری میں جھجک محسوس کی ہو، اس شاعری اور ادب میں عورت کے کیا معنی ہیں! اس کا سہرا دراصل اختر شیرانی کے سر ہے، جنھوں نے ترقی پسند تحریک سے کچھ پہلے "سلمیٰ" کی تخلیق کی۔ لیکن انھوں نے بھی عورت کو پردے ہی میں رکھنا مناسب سمجھا۔ ترقی پسند شاعروں اور افسانہ نگاروں نے عورت کے تصور کو بہت ترقی دی اور اس کی آزادی کا بھی مطالبہ کیا، اور یہ مطالبہ دنیا کی ہر زبان کے ادب میں معاشی اور سیاسی آزادی سے پہلے عشق کی آزادی کے مطالبے کی شکل میں شروع ہوتا ہے اس لیے اسے محض مسئلہ سمجھ کر غیر اہم نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس نے عشق کو فطری، خوبصورت اور جاندار بنایا اور ادب میں نئی سچائیاں اور لطافتیں پیدا کیں

یہ عورت ابھی تک معاشی اور سیاسی آزادی کے میدان میں نہیں اتری تھی کیونکہ

اس میدان میں اترنے سے پہلے اس کا جسمانی طور سے جنم لینا ضروری تھا اور ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور میں وہ جنم لے رہی تھی۔ یہ مزدوروں کے بعد دنیا کی سب سے زیادہ مظلوم مخلوق ہے جو دوہرے مظالم کا شکار رہی ہے: ایک معاشی مظالم اور دوسرے جنسی مظالم جنھیں مردوں کی برتری کے جھوٹے تصور کی بنیاد پر روا رکھا گیا ہے۔ اس نے ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کی مدد سے اس زنگ خوردہ زنجیر کو توڑ دیا جس کی کڑیاں جھوٹی اخلاقی قدروں سے بنی تھیں اور اس وقت توڑا جب ہمارے ادب میں انقلابی تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ اگر کوئی ادیب نصف انسانیت سے خالی ہو تو وہ آزادی اور انقلاب کی جد و جہد میں کام نہیں دے سکتا اس لیے ترقی پسند ادب کے ساتھ عورت کا آنا ضروری اور ناگزیر تھا اور وہ صرف عشق کے دروازے سے ہمارے ادب میں داخل ہو سکتی تھی یہی وجہ ہے کہ مجاز اپنی نظم "نذرِ دل" میں انقلاب کا لفظ عشق کی فتح کے معنوں میں استعمال کرتا ہے اور فیض کی شاعری کا خمیر "میری جان" اور "انقلاب" کے امتزاج سے تیار ہوتا ہے۔ یہ امتزاج دوسرے ترقی پسند شاعروں کے یہاں بھی ذرا بدلی ہوئی شکل میں موجود ہے۔

اس زمانے میں ہمارے یہاں جو ادب پیدا ہوا وہ گریز اور فرار کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ حقیقت نگاری کا ایک حصہ تھا جو رومانیت کے غلافوں میں لپٹ کر آئی تھی اور اس کی تخلیق بھی وہی ادیب کر رہے تھے جو انقلاب زندہ باد کے نعرے لگا رہے تھے۔ دراصل صحت مند اور بیمار، پاکیزہ اور گندے، حسین اور بدصورت عشق میں فرق کرنا چاہیے: مثلاً کرشن چندر کی کہانیاں: "گرہن کی ایک شام"، "شہتوت کا درخت"، اور "پورے چاند کی رات"؛ مجاز کی نظمیں: "نورا"، "عورت"، "پردہ" اور فیض کی نظمیں: "رقیب" یا "آج کی رات" دلکش اور پاکیزہ ادب کے نمونے ہیں لیکن منٹو کی کہانی: "بو"، راشد کی نظم: "انتقام" بیمار اور گھناؤنی چیزیں ہیں ان کا گھناؤنا پن ہی انھیں رجعت پرست بنا دیتا ہے۔

یہ اردو ادب میں حسن اور ایک ناگزیر فطری لذت کا اضافہ تھا جس نے اس پُر فریب

بناوٹی شرم و حیا کا پردہ چاک کر کے رکھ دیا جو اُردو ادب میں جاگیرداری اختلاط کی یادگار تھی ورنہ ہمارا عوامی ادب اور خصوصیت کے ساتھ دیہاتی گیت ہمیشہ سے کھلی فضا میں سانس لیتے رہے ہیں، ان میں حسن و عشق کی ہیجانات ہے۔ یہاں میں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا(۱) جس کا جواب ذرا مشکل ہی سے مل سکے گا:

جمرا چمکے اجری مہیریا، رن چمکے تروار
سبھا میں مورے سیاں کی پگڑی، سیجا پہ بندی ہمار

اگر کسی ترقی پسند ادب کے حسن کی جسمانیت اور عشق کے خاکی پن پر اعتراض ہو تو وہ جھوٹی شرم و حیا والے اختلاطی ادب کے عشقیہ نمونوں سے ترقی پسند عشقیہ شاعری کا مقابلہ کر کے دیکھ لے اسے اندازہ ہو جائے گا کہ ہمارے ادب میں حسن کی جسمانیت اور عشق کا خاکی پن کتنا پاکیزہ ہے۔

یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ اگر ادب صرف اسی ایک موضوع میں محدود ہو کر رہ جائے یا جسمانی لذت اور عشق کی منزل ہی پر آ کر رک جائے تو اس میں اختلاط پیدا ہو جائے گا لیکن ترقی پسند ادب اس منزل پر نہیں رکا۔ اختر شیرانی کی سلمیٰ اور مجاز کی نورا آج کیفی کی شاعری کی محبوبہ اور سردار جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" کی مریم بن گئی ہیں اور کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں کی معصوم الھڑ جوانیاں اس کے نئے افسانوں جیسے "برہم پترا" اور عصمت کے نئے ناول "نیا گھر نہ" کی ہیروئن بن رہی ہیں۔ (عصمت کا ناول ابھی شائع نہیں ہوا ہے صرف اس کے چند باب چھپے ہیں۔) وہ لڑکی، جو ترقی پسند ادب کے ابتدائی زمانے میں پیدا ہوئی تھی اور اپنے آنچل کا پرچم بنا کر آئی تھی، آج جوان ہو کر زندگی کی جدوجہد میں حصہ لینے آئی ہے۔ آج بھی ہمارے ادب میں تلخیاں، عورت اور محبت کی جگہ ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ لیکن اب اختر اور مجاز پیدا نہیں ہو سکیں گے؛ لیکن ترقی پسند محبت اعلیٰ طبقوں کی گھٹیا محبت سے بالکل مختلف ہوتی ہے کیونکہ وہ اس گھٹن، اکتاہٹ، موت۔ خوف،

(۱) خود اپنی شاعری سے مثال پیش کرنے کی معافی چاہتا ہوں لیکن یہاں مجبوری آ پڑی ہے۔

عیاشی اور روپے کے لالچ سے نہیں پیدا ہوتی جو قرۃ العین حیدر کی پوم پوم ڈارلنگ، شو شو، نو نو، ڈولی، موتی اور اس طبقے اور قسم کی گڑیا عورتوں پر حاوی رہتا ہے اور جنہیں آخر کار ایک دوسرے کے عاشق یا ایک دوسرے کے شوہر بھگا لے جاتے ہیں، اب یہ طبقہ معاشی میدان میں بھی ایک دوسرے کا گلا کاٹتا رہتا ہے، اور ان کی ریشم اور غازے میں لپٹی ہوئی بے کار مگر بے تاب جوانیاں تمدن کا نے مگ جاتی ہیں۔ دراصل انحطاطی طبقوں کی بظاہر نفیس زندگی حیوانی سطح پر آگئی ہے اور ان کے سامنے خواہشات، روپے اور جنسی لذت کی تکمیل کے سوا کوئی آدرش نہیں رہ گیا ہے۔ چوں کہ مرد اور عورت کا محبت کرنے والا جوڑا سماج کی ابتدائی اور بنیادی وحدت ہے اس لیے سماجی انحطاط جنسی تعلقات کے توازن پر اثر انداز ہوتا ہے اور ان میں تراجی کیفیت پیدا کر دیتا ہے اور یہ تراجی کیفیت زندگی سے ادب میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اس لیے آج ساری دنیا کا انحطاطی ادب اس سے بھرا پڑا ہے۔ لیکن ترقی پسند ادب کی عورت کی محبت اس کی زندگی اور جد و جہد کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ وہ اگر اپنے محبوب کے لیے سب کچھ قربان کر سکتی ہے اور عمر بھر اس کے انتظار میں اپنی محبت کو ترو تازہ رکھ سکتی ہے تو اپنے غدار اور بے ایمان شوہر سے کنارہ کش بھی ہو سکتی ہے کیونکہ اس کی محبت میں صرف اعصاب نہیں بلکہ اس کا دل بھی شامل ہوتا ہے اور ترقی پسند ادب کی عورت کا دل پاک ہے۔

اور اب یہ نئی عورت ہمارے ادب میں قدم رکھ رہی ہے۔ ابتدا میں صرف عشق اور عورت کی آزادی کے تصور نے ترقی پسند ادیبوں کے تخیل کو متحرک کیا تھا لیکن اب وہ یہ محسوس کرنے لگے ہیں کہ عشق کی صحت مندی اور عورت کی آزادی کی بنیادیں معاشی اور سماجی ہیں اور جب تک عورت کو معاشی آزادی نہیں ملے گی اور وہ وسیع سماجی آزادی میں اپنا حصہ حاصل کرے گی۔ تب تک عشق اور حسن دونوں بیمار رہیں گے۔ اس طرح اب عورت کے تصور میں وہ بابت زیادہ تھی لیکن آج کے تصور

میں حقیقت پسندی ابھر رہی ہے ۔

ماحول کی سخت گیری کے احساس نے عشق کی پابندیوں کے ساتھ معاشی تنگیوں اور سیاسی غلامی کو بھی محسوس کیا اور ان سے پیدا ہونے والی حالتوں اور جذباتی کیفیات کا اظہار ترقی پسند ادب میں شدت اور سلیقے کے ساتھ ہوا لیکن چونکہ لکھنے والے نومشق اور نوعمر تھے، جو عوام کے لیے ادب کی تخلیق کرنا چاہتے تھے لیکن عوام کی زندگی سے پوری طرح واقف نہیں تھے اور تحریکِ آزادی کی اونچی لہروں کے ساتھ کھیلتے ہوئے آئے تھے، اس لیے ان کے تخیل نے حقیقت نگاری کی کمی کو پورا کرنے کے لیے حسین خیالوں کا ایک جال سا بنا لیا تھا ۔ ماحول کے اندھیرے اور سماج کے گھٹن سے باہر نکلنے کے لیے وہ حسین رومانیت کا سہارا لے رہے تھے (۱) ۔ یہ رومانیت صحت مند تھی اور ترقی پسند ادب کے واسطے اس لیے اہم تھی کہ گندے قسم کی مجہول اور انفعالی رومانیت کے برعکس یہ زندگی میں حسن کی تلاش کر رہی تھی اور اگر وہ حسن زندگی میں نہیں ملتا تھا تو وہ اس کی زندگی ہی کو بدل دینے کی خواہشمند تھی ۔ یہ رومانیت ترقی پسند ضرور تھی لیکن ابھی تک انقلابی رومانیت نہیں بنی تھی کیوں کہ یہ سماج کی حرکت اور انسانیت کے ارتقا کے قوانین سے اچھی طرح واقف نہیں تھی اور اس لیے مستقبل کے حسن کو اسیر کر لینے کے بجائے (جو انقلابی رومانیت کی خصوصیت ہے)، صرف خوابوں سے حسن نچوڑ رہی تھی ۔ اس کے سب سے زیادہ دلکش نمونے مجاز کی شاعری اور کرشن چندر کی افسانہ نگاری میں ملتے ہیں ۔ یہ ادب ایک ایسے "نوبہارِ ناز" کی تلاش میں نکلا تھا جس کا چہرۂ فروغِ آزادی سے گلستاں ہو ۔ میرا خیال ہے کہ اس رومانیت کا سارا نچوڑ مجاز کی نظم "آوارہ" میں مل جاتا ہے جس کے چند بند مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں

---

(۱) اس دور کی تصویر میں نے نئے ادب کے معماروں کے سلسلے کی کتاب "مخدوم محی الدین" میں پیش کی ہے جو کتب پبلشرز لمیٹڈ ، بمبئی نے ۱۹۴۸ء میں شائع کی ۔

رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ میخانے میں چل
پھر کسی شہنازِ لالہ رخ کے کاشانے میں چل
یہ نہیں ممکن تو پھر اے دوست ویرانے میں چل
اے غمِ دل کیا کروں ہائے وحشتِ دل کیا کروں؟

پھر وہ ٹوٹا اک ستارا، پھر وہ چھوٹی پھلجھڑی
جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی
ہوک سی سینے میں اٹھی چوٹ سی دل پر پڑی
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں؟

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے ملا کا عمامہ جیسے بنیے کی کتاب
جیسے بیوہ کی جوانی جیسے مفلس کا شباب
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں؟

مفلسی اور یہ مظاہر ہیں نظر کے سامنے
سیکڑوں سلطان جابر ہیں نظر کے سامنے
سیکڑوں چنگیز و نادر ہیں نظر کے سامنے
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں؟

لے کے اک چنگیز کے ہاتھوں سے خنجر توڑ دوں
تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں
کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں؟

یہ اختر شیرانی کی رومانیت سے کتنی مختلف ہے جو سماج سے کنارہ کش ہو جاتا

چاہتی ہے، (اے عشق کہیں لے چل!) ترقی پسندوں کی رومانیت میں بلا کی حرکت تھی، غضب کا ابال تھا جو زمانے کو تبدیل کر دینے کی خواہش کا نتیجہ تھا اور یہی خواہش ترقی پسند رومانیت کی جان تھی۔

گورکی نے سوویت ادیبوں کی پہلی کانفرنس (۱۹۳۴ء) کے خطبۂ صدارت میں اساطیر اور دیومالا سے بحث کرتے ہوئے ایک بہت اہم نکتہ یہ پیش کیا تھا:

"انسان نے اپنے زمانے کی حقیقت سے اس کے بنیادی خیال کو نکال لیا اور پھر اسے تشبیہوں اور استعاروں کا لباس پہنا کر تصویروں کی شکل میں پیش کیا گیا۔ اب اگر اس خیال کو مکمل کرنے کے لیے اس میں اس چیز کا اضافہ کر دیا جائے جس کی آرزو ہے اور جس کا امکان اس خیال میں پوشیدہ ہے اور اس طرح تصویر کی تکمیل کر دی جائے تو وہ رومانیت پیدا ہوگی جو اساطیر کی بنیاد میں ہے اور وہ رومانیت اس لیے مفید ہے کہ انسان کو حقیقت کی طرف ایک انقلابی رویہ اختیار کرنے کی ترغیب دیتی ہے اور یہی رویہ عملی طور سے دنیا کو تبدیل کرتا ہے۔"

اس اقتباس میں گورکی نے اس نکتے پر زور دیا ہے کہ آرٹ کے لیے محض حقیقت کی تصویر کشی کافی نہیں ہے۔ آرٹسٹ نے جس خیال کو تشبیہوں اور استعاروں کا لباس پہنا کر تصویر کی شکل میں پیش کیا ہے اس میں فطری اور سماجی امکانات اور ان سے پیدا ہونے والی آرزومندی کو بھی شامل کرنا ضروری ہے تاکہ ایک ایسی مثبت اور مکمل تصویر بنے جو سماج کو تبدیل کر دینے کا انقلابی رویہ پیدا کرے۔ یہی چیز آرٹ کو ترقی پسند بناتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے ساتھ بہت سے ایسے ادیب بھی آئے جنھیں ماحول کی سخت گیری کا احساس بڑی شدت سے تھا لیکن ان کے ادب میں ماحول کو تبدیل کر دینے کے جذبے کی کمی تھی۔ ظاہر ہے کہ وہ اس ماحول کو پسند نہیں کرتے تھے، اس لیے ان کے ادب میں ماحول کی سخت گیری کے احساس نے رقت انگیزی اور کبھی کبھی قنوطیت کی شکل اختیار کر لی۔

اس کی سب سے زیادہ نمایاں مثال جذبی کی ابتدائی شاعری میں ملتی ہے جو اپنے احساسِ غم اور شدتِ یاس میں فانی کی شاعری سے زیادہ قریب تھی۔ بعض مصنفین کے یہاں تبدیلی کا جذبہ تو تھا لیکن خواہش کمزور تھی، اور یہ خواہش جتنی کمزور تھی ان کے تخلیق کیے ہوئے ادب میں نشاط، حوصلہ مندی اور رجائیت اتنی ہی کم تھی اور اس کی جگہ ایک قسم کی دردمندی پیدا ہو گئی تھی جس کی مثال فیض کی ابتدائی شاعری میں ملتی ہے۔ تبدیلی کی خواہش، جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا ہے، کہیں باہر سے نہیں آتی بلکہ اپنے زمانے کی حقیقت اور اس کے پوشیدہ امکانات کے سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ادیب اور آرٹسٹ حقیقت کو جتنی اچھی طرح سمجھیں گے ان کا فن اتنا ہی نکھرے گا۔

لیکن رقت انگیزی اور دردمندی کی عظمت اس میں تھی کہ اس نے سماج کو بے نقاب کیا اور اس کے بدصورت پہلوؤں سے نفرت پیدا کی۔ ابتدائی ترقی پسند ادب کا ایک بہت بڑا حصہ اس قسم کے ادب پر مشتمل ہے۔ اس میں مزدور کی مصیبتوں، درمیانی طبقے کی چھوٹی چھوٹی ناکامیوں اور نامرادیوں، [illegible] کی بے بسی اور مظلومیت، انسان کی تذلیل، چھوٹے بڑے کی تفریق، ظلم کی درازدستی، معاشی تنگیوں، سیاسی بدعنوانیوں اور جذباتی ناآسودگیوں کا ذکر ہے۔ اس ادب کے بعض حصوں میں نفسیاتی گہرائی اور جذباتی شدت ہے اور اس کا سب سے حسین پہلو یہ ہے کہ مصیبت، تنگ دستی اور ناانصافی کے اندھیرے میں بھی انسان کی انسانیت کی شمع روشن رہتی ہے۔ اس کی بڑی اچھی مثال راجندر سنگھ بیدی کی کہانیوں میں ملتی ہے جن میں "گرم کوٹ" اور "بھولا" مجھے بڑی حسین کہانیاں معلوم ہوتی رہی ہیں۔ لیکن اس ادب کے دوسرے حصوں میں تلخی اور چڑچڑاپن پیدا ہو گیا ہے جو آہستہ آہستہ یا تو قنوطیت اور مایوسی کی طرف چلا جاتا ہے جیسے اختر الایمان کی ابتدائی شاعری، یا کلبیت اور غیر انسانی رویے میں تبدیل ہو جاتا ہے جیسے سعادت حسن منٹو کی کہانیاں۔ "نیا قانون" اور "[illegible]" میں تلخی اور چڑچڑاپن ہے "ہتک" میں کلبیت اور غیر انسانی رویہ، اور اب آہستہ آہستہ یہ غیر انسانی رویہ حاوی

ہوتا جا رہا ہے جس کی بدترین مثالیں "چند"، "سیاہ حاشیے"، "خالی ڈبے خالی بوتلیں" اور "نمرود کی خدائی" میں ملتی ہیں۔ اس ادب کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں حقیقت نگاری تو کم رہی ہے لیکن جذباتیت نے اسے اور زیادہ سطحی بنا دیا ہے۔ اس کی مثال ساحر لدھیانوی کی نظم "تاج محل" ہے جس میں ہندوستانی فنِ تعمیر کے اس شاہکار کو "کہنہ ناسور"(۱) کہا گیا ہے۔

کیفی اعظمی نے بھی اپنی نظم "تاج محل" میں یہی کہا ہے: "دیدنی قصر نہیں، دیدنی نقسیم ہے یہ" دونوں کے یہاں تاریخی بصیرت کی کمی اور سستی جذبات پرستی ہے۔ تاج محل شاہجہاں یا ممتاز محل کے ہاتھ کی تعمیر نہیں ہے۔ اس میں ہندوستانی فن کاروں اور معماروں کے ہاتھوں نے حسن پیدا کیا ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں فنِ تعمیر محلوں، قلعوں، عبادت گاہوں اور مقبروں کی شکل میں ترقی کر سکتا تھا۔ کل کی تاریخ پر آج کے تاریخی شعور کو عاید نہیں کیا جا سکتا۔ ورنہ اس قسم کی منطق یونانی آرٹ اور اطالوی گرجوں کی تصویروں کو بھی قابلِ مذمت قرار دے گی جو دنیا کے فنی خزانوں کے بڑے قیمتی جواہر پارے ہیں۔ مگر یہ نہیں بھولنا چاہیے ترقی پسند تحریک کی ابتدا میں اس قسم کے رجحانات کا آنا ناگزیر تھا کیونکہ ادیب اسی سماج میں تو پیدا ہوتا ہے، سو فیصدی ترقی پسند اور مکمل تاریخی بصیرت رکھنے والا پیدا نہیں ہو سکتا۔ انھیں راستوں سے گزر کر آج کے ادیب ترقی پسند بنے ہیں۔ اب میرا خیال ہے کہ ساحر اور کیفی ایسی نظمیں کہنے پر قادر نہیں ہیں۔ جذبی اب ابتدائی قسم کی شاعری نہیں کر سکتے اور بیدی "گرم کوٹ" کی منزل سے آگے بڑھ کر "لاجونتی" کی منزل پر آ گئے ہیں۔ اختر الایمان بھی اپنی قنوطیت سے باہر نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں جو تاریک سیارہ کی بعض نظموں سے ظاہر ہے۔ فیض کی داخلیت بھی حقیقت نگاری اور آرزومندی میں تبدیل ہو

---

(۱) ساحر نے اب نظرِ ثانی کر کے اپنی نظم میں سے "کہنہ ناسور" کے الفاظ نکال دیے ہیں اور پرانے مصرعوں کی جگہ نئے مصرعے لکھ دیے ہیں۔ (طبع ثانی)

اس کی بھرپور مثال ان کے یہ دو شعر ہیں:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
لبوں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے (۱)

زمانے کو تبدیل کر دینے کی خواہش مند رومانیت کی بھی دو قسمیں تھیں۔ ایک وہ جو حقیقت کو سماج کی حرکت، ارتقا اور تغیر کے قوانین کی مدد سے سمجھنے کی کوشش میں تھی جو یہ جاننا چاہتی تھی کہ مروجہ حقیقت میں کس قسم کے تضاد اور ٹکراؤ ہیں، کون قوتوں اور طبقات میں کشمکش ہو رہی ہے اور اس ٹکراؤ اور کشمکش سے کس قسم کی نئی شکلیں ابھر رہی ہیں اور زندگی کن سمتوں میں ترقی کر رہی ہے اور وہ ان سمتوں کے حسن سے رنگ و نور حاصل کر کے ادب کی آرائش کرتی تھی۔ یہ انقلابی رومانیت تھی جو حقیقت نگاری کا جوہر بن جاتی ہے۔ یہ رجحان بہت ہلکا تھا لیکن اہم بات یہ ہے کہ موجود تھا۔ دوسری قسم وہ تھی جسے ان باتوں کا پوری طرح علم نہیں تھا اور صرف طبقاتی کشمکش کو ختم اور سماج کو تبدیل کر دینے کی مبہم سی خواہش تھی جسے اس نے ایک لفظ انقلاب میں سمیٹ لیا تھا۔ دوسری قسم کی رومانیت نے اس سطحی ادب کی حیثیت اختیار کی جسے عام طور سے "نعرہ بازی" کہہ کر ذلیل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن اس وقت اس ادب کی بھی ایک اہمیت تھی جس سے انکار کرنا غلطی ہے۔ اس میں رجحان زیادہ تھا لیکن یہ پہچان اس زمانے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا اور اس نے اردو ادب کو متاثر کیا

(۱) دو سال ہوئے فیض کا نیا مجموعہ "دستِ صبا" شائع ہوا ہے اور اب "زنداں نامہ" بھی آ رہا ہے جس کی بعض نظمیں اور غزلیں میری نظر سے گذری ہیں۔ فیض کی یہ نئی تخلیقات انھیں اس عہد کے بڑے شاعروں کی صف میں لے آتی ہیں۔ (طبع ثانی)

اور اسے داخلیت کے دلدل سے نکالنے میں کافی مدد دی۔

اسی کے ساتھ ایک تاریک اندیش رومانیت بھی تھی جو کسی طرح ترقی پسند نہیں تھی۔ اس کے اصل نمائندے تو غیر ترقی پسند اور رجعت پرست ادیب تھے لیکن اس کی ہلکی سی پرچھائیں کبھی کبھی ترقی پسند ادیبوں پر بھی پڑ جاتی تھیں اور ان کے ادب کے صاف شفاف آئینے پر ہلکی ہلکی چھائیاں ڈال دیتی تھی۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ حقیقت کو مسخ کر دیتی ہے مثلاً فیض کی نظم "کتے" جس میں طبقاتی کشمکش مسخ ہو کر انسانوں اور کتوں کی کشمکش کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور شاعر اس "مظلوم مخلوق" کی "سوئی ہوئی دم" ہلا کر اسے "احساس ذلت" دلانا اور "انسان کی سرکشی" کے خلاف ابھارنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ رومانیت ترقی پسند ادب میں جگہ نہیں بنا سکی، ترقی پسند ادیبوں کے شعور نے اسے شکست دے کر پیچھے ہٹا دیا۔

میں نے صرف تجزیے کی آسانی کے لیے رومانیت کی ان مختلف قسموں کا ذکر الگ الگ کیا ہے اور وضاحت کے لیے مثال کے طور پر ادیبوں کے نام لیے ہیں لیکن حقیقتاً یہ ساری قسمیں ایک دوسرے کے ساتھ گھلی ملی ہوئی تھیں اور اکثر ایک ہی شاعر یا ادیب کے یہاں مختلف اوقات میں مختلف قسم کی رومانیت ابھرتی تھی لیکن حاوی رجحان صحت مند رومانیت کا تھا جو انقلابی رنگ اختیار کر رہی تھی۔ اس کے خط و خال ابتدا میں بہت واضح نہیں تھے لیکن ہمارا ترقی پسند ادب آہستہ آہستہ انہیں واضح کرتا جا رہا تھا۔

ترقی پسند ادب میں حالات کی تبدیلی اور نئے طبقوں کے ابھار اور شعور کی ترقی کے پیش نظر حقیقت نگاری کا مطالبہ جتنا بڑھتا گیا اتنا ہی ماحول کی سخت گیری کے احساس کے ساتھ ساتھ ماحول کو بدل دینے کے سوال کی اہمیت بڑھتی گئی۔ میں ابھی پچھلے صفحات میں جو کچھ لکھ چکا ہوں اس کے بعد یہ سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں رہ جاتی کہ ماحول کو بدل دینے کے سوال کے متعلق ترقی پسند ادب میں جو رویہ اختیار کیا گیا وہ تین قسموں میں بٹ جاتا ہے۔

وہ، جن کے یہاں سماجی تبدیلی کی خواہش نہیں ابھرتی تھی، اس دلیل کا سہارا لینے لگے کہ سماجی تبدیلی کی خواہش کا اظہار کرنا پروپیگنڈہ ہے جو ادب کو کمزور کر دیتا ہے اور ادب کو جانب دار بنا دیتا ہے۔ اس کی جانبداری جتنی پوشیدہ رہے اتنا ہی اچھا ہے۔

اس منطق کے مطابق صرف حقیقت کی تصویر کشی کافی ہے۔ اس دلیل کی کمزوری یہ ہے کہ یہ نیم حقیقت کے نظریے کی حامی ہے۔ یہ صرف تاریک اور غمناک پہلوؤں کی عکاسی کر سکتی ہے اندھیرے میں روشنی کی کرن کو نہیں دیکھ سکتی۔ اگر آرٹ کا کام صرف حقیقت کی تصویر کشی کرنا ہے تو پھر اس کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی کیونکہ حقیقت موجود ہے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نہیں ہے۔ اس میں ادیب کا شعوری عمل ختم ہو جاتا ہے۔ بھوکے سے یہ کہنا کہ تم بھوکے ہو اور غلام کو یہ بتانا کہ تم غلام ہو بے معنی اور مبہم بات ہے، چاہے یہ بات رو کے کہی جائے چاہے گا کے۔ جب تک کوئی آرٹ بھوکوں اور غلاموں کو بھوک اور غلامی سے نکلنے کا راستہ نہیں دکھاتا تب تک وہ ان کے لیے قابل اعتنا نہ ہوگا۔ یہاں آرٹسٹ کو صرف حقیقت کے مظاہر پر اکتفا کرنے کے بجائے، ان کی تہوں کو ٹٹولنا پڑتا ہے اور کیوں اور کیسے کا جواب دینا پڑتا ہے، اور جیسے ہی ادیب یا آرٹسٹ جواب دینے کی کوشش کرتا ہے مستقبل اس کے سامنے بے نقاب ہو جاتا ہے۔

دوسرا رویہ بھی پہلے ہی رویے کی ذرا بہتر شکل ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ تبدیلی کی خواہش کا اظہار نہ کرنا چاہیئے، وہ ٹیکنیک اور فن کی آڑ لیتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کاری کا تقاضا یہ ہے کہ اشاروں اور کنایوں سے کام لیا جائے، اپنے دل کا مطلب استعاروں میں چھپا کر پیش کیا جائے، کھل کر کچھ کہنا آرٹ کو خراب کر دیتا ہے اس رویے کی خامی یہ ہے کہ اس نے حقیقت نگاری کے بنیادی سوال کو، جو ترقی پسند ادب کی جان ہے، ہیئت کا سوال بنا دیا ہے، اور یہ غلطی بہت عام ہے۔ یہ رویہ مواد کے سوال کو ہیئت کا سوال بنا دینے کے ساتھ بھی انصاف نہیں کر سکتا، مثلاً وہ تشبیہوں اور استعاروں کو حقیقت کی گہرائی اور

جذبات کی شدت ظاہر کرنے کے بجائے حقیقت کو چھپانے کے لیے استعمال کرنے لگتا ہے اور ایک ایسے فن کی تخلیق کرتا ہے جس میں معنوی حسن کی کمی ظاہری حسن سے پوری کی جاتی ہے۔

تیسرا رویہ یہ ہے کہ حقیقت میں مداخلت کرنا۔ اس سے دست و گریبان ہونا ادب کا بنیادی فرض ہے۔ اس کے بغیر ادیب اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برا نہیں ہو سکتا۔ اس رویہ کی بنیاد یہ ہے کہ ہم آرٹ اور ادب میں حقیقت کی از سر نو تخلیق کرتے ہیں اور اس کی ترقی اور تغیر کے امکانات کو مستقبل کے حسن کے ساتھ ہم آمیز کر لیتے ہیں۔ اس طرح ایک ایسا جذبہ پیدا کرتے ہیں جو حقیقت کو تبدیل کرنے اور مستقبل کی تعمیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

پہلا رویہ لازمی طور سے نالہ و بکا، نوحہ و فریاد کے ادب کی صورت اختیار کرتا ہے۔ مایوسی اس کی رگ رگ میں سرایت کر جاتی ہے۔ وہ حقیقت کو اس کے تمام پہلوؤں کے ساتھ متحرک شکل میں نہیں دیکھ سکتا اس لیے اسے اندھیرا روشنی سے زیادہ اہم نظر آتا ہے، ایک مرتے ہوئے نظام کا بحران ایک ابھرتی ہوئی زندگی کے نشاط سے زیادہ ہمہ گیر معلوم ہوتا ہے اور پھر وہ سماجی غموں سے بھی عشق کے غموں کی سی لذت لینے لگتا ہے اس کو وہ جذباتی شدت کا نام دیتا ہے اور جذباتی داخلیت کو ادب کا جوہر سمجھنے لگتا ہے۔

دوسرا رویہ اپنے مقصد کو چھپانے اور اسے اشاروں اور کنایوں میں پیش کرنے کی کوشش میں ابہام کی طرف چلا جاتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ فن کی اعلیٰ قدروں کی طرف پرواز کر رہا ہے لیکن اس کی پرواز ہیئت پرستی کی فضاؤں میں اسیر ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں رویے افسانہ نگاری میں عملی جد و جہد اور طبقاتی کشمکش کے موضوعات سے گریز کرتے ہیں اور شاعری میں داخلی جذبات نگاری پر اصرار کرتے ہیں اور اس طرح بیانیہ شاعری کو غیر شعوری طور سے ادب کی صنف سے خارج کر دیتے ہیں۔

تیسرا رویہ، جو صحیح ہے، جس کے ابتدائی نقوش مجاز، سجاد ظہیر اور رشید جہاں کے یہاں موجود تھے اور جسے بہت مکمل کر کے کرشن چندر، جاں نثار اختر، مخدوم اور کیفی نے اپنایا، بڑی سمجھ بوجھ، گہرے سماجی شعور اور تاریخی بصیرت کا مطالبہ کرتا ہے اور ہمیشہ اس کا اندیشہ رہتا ہے کہ جہاں سمجھ بوجھ، شعور اور بصیرت نے ساتھ چھوڑا وہ میکانکی شکل اختیار کرے گا اور ادب کی خارجیت اور معروضیت کو سطحیت میں تبدیل کر دے گا۔ اپنی بعض نظموں میں کیفی اس کا شکار ہوئے ہیں، لیکن جہاں کیفی نے اس رویے کو صحیح طور سے برتا ہے وہاں وہ بے مثال ہو جاتے ہیں، مثلاً ان کی نظمیں: "عورت"، "حقیقتیں"، "فتح برلن"، "تلنگانہ" اور "چین" ترقی پسند شاعری کے بہترین نمونوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ مخدوم کی نظمیں: "اندھیرا"، "اسٹالن کی آواز" اور "سپاہی"۔ جذبی اور مجروح کی نئی غزلیں اور فیض، قاسمی، جاں نثار اختر اور نیاز حیدر کی نئی نظمیں اس سلسلے کی حسین کڑیاں ہیں۔

کرشن چندر کے فن کی تو ساری ترقی اسی رویے کی رہینِ منت ہے اور اسی نے اسے آج اردو کا سب سے زیادہ مقبول افسانہ نگار بنا دیا ہے۔ اس نے قحطِ بنگال کے بعد سے جیسے مورچہ بنا کر کہانیاں لکھنا شروع کیں اور ایک سے ایک بہتر کہانی لکھی جن میں میرے نزدیک "کالو بھنگی"، "مہالکشمی کا پل"، "پشاور ایکسپریس"، "بت جاگتے ہیں"، "تین غنڈے"، "پورے چاند کی رات"، "کہانی کی کہانی" اور "برہم پترا" کرشن کے شاہکاروں کا درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن کرشن کی ایک خامی یہ رہی ہے کہ اس نے تخئیل سے زیادہ کام لیا ہے اور حقیقت کی چھان بین میں تھوڑی سی غفلت برتی ہے جس کی وجہ سے بعض تخلیقات میں حقیقت مجروح ہو جاتی ہے اور کردار نگاری میں خامی رہ جاتی ہے اور وہ علامتوں کے گرد کہانی کا تانا بانا تیار کرنے لگتا ہے۔ لیکن کرشن کی عظمت اس میں ہے کہ اس نے ان موضوعات کو اپنایا ہے جو اس عہد کی نمائندہ حقیقت کے ترجمان ہیں۔ یہ حقیقت نگاری اور اچھے فن کی پہلی بنیاد ہے۔ اگر وہ اس نمائندہ حقیقت کے نمائندہ کرداروں کو بھی اتنی

ہی سچائی اور حسن کے ساتھ تراش کر سامنے لے آئے تو وہ اس عہد کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہو جائے گا۔

یہاں پہنچ کر یہ سوال حقیقت نگاری کا سوال بن جاتا ہے: اور حقیقت پسندی کے سوا آرٹ اور ادب کو پرکھنے کی کوئی کسوٹی نہیں ہے۔ آپ چاہے جتنے خوبصورت الفاظ استعمال کریں، چاہے جتنے مترنم فقرے اور مصرعے لکھیں، چاہے جتنی اچھی تراش خراش کے ساتھ عبارت آرائی کریں وہ اس وقت تک دل پر اثر نہیں کرے گی جب تک وہ کسی حقیقت اور سچائی کی ترجمان نہ ہو گی۔

کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ اچھا ادب اپنی شدتِ تاثر کی وجہ سے اچھا ادب بنتا ہے لیکن اس کا جواب دیتے ہوئے ہر غیر حقیقت پسند ہکلانے لگے گا کہ شدتِ تاثر کہاں سے آتی ہے اور اس کے ناپنے کا کیا پیمانہ ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ادیب جتنا حقیقت کی گہرائی میں اترے گا اور اس کی سچائی کو ادب میں منتقل کرنے میں جتنا کامیاب ہو گا اتنی ہی شدتِ تاثر اس کے یہاں زیادہ ہو گی اس لیے حقیقت ہی شدتِ تاثر کے ناپنے کا پیمانہ ہے اور حقیقت اپنا اظہار معاشی و سیاسی قدروں، سماجی رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کی صورت میں کرتی ہے اور اس لیے اُن سے الگ ہو کر نہ تو شدتِ تاثر پیدا کی جا سکتی ہے اور نہ ناپی جا سکتی ہے۔

یہاں میں اس چیز کی وضاحت کر دوں کہ محض حقیقت کا جان لینا کافی نہیں ہے بلکہ اس کو ادب اور آرٹ میں منتقل کرنے کی صلاحیت بھی ضروری ہے۔ یہ دونوں چیزیں لازم و ملزوم ہیں، لیکن حقیقت کو جاننے کی اہمیت اس اعتبار سے زیادہ ہے کہ اگر ادیب حقیقت کو جانتا نہیں ہے تو وہ اپنی ساری فنی اور ٹیکنیکل صلاحیتوں کے ذریعے سے ادب اور آرٹ میں منتقل کیا چیز کرے گا؟

حقیقت کو جاننا اور اپنے عہد کی سچائی کو پکڑ لینا اتنا آسان نہیں ہے جتنا عام طور

سے سمجھا جاتا ہے؛ اسی لیے اس سوال پر اتنی بحث اور جدوجہد ہوتی ہے۔

مثال کے طور پر میں ایک کہانی لکھ سکتا ہوں کہ ایک اٹھارہ برس کی لڑکی، جس کی آنکھیں بڑی بڑی تھیں اور بال کالے تھے اور ہونٹ گلابی، باورچی خانے میں بیٹھی ہوئی ترکاری کاٹ رہی تھی۔ جب وہ آلو چھیل رہی تھی تو چاقو سے اس کی انگلی کٹ گئی اور خون بہنے لگا۔ لڑکی کی ماں نے اس پہ دوا لگا کر پٹی باندھ دی لیکن زخم اچھا نہیں ہوا۔ دوسرے دن وہ پک گیا، تیسرے دن اس میں زہر پھیل گیا اور چوتھے دن لڑکی مر گئی۔ یا میں ایک عشقیہ کہانی لکھ سکتا ہوں: اس کا نام بلقیس تھا لیکن گھر والے اسے پیار سے بلی کہتے تھے۔ وہ سویٹر بڑا اچھا بنتی تھی اور پیانو بجانے میں کمال رکھتی تھی۔ احمد کو جو شکار کا بڑا اچھا شوقین تھا، اس سے والہانہ عشق تھا اور اسے بلی کی مسکراہٹ بہت اچھی لگتی تھی۔ ایک دن جب وہ پکنک پر گئے تو ان کے ساتھ بلی کی دوست شہناز بھی تھی جسے سب شوشو کہتے تھے۔ وہاں احمد کے کتے کی لڑائی ایک دوسرے کتے سے ہو گئی جس میں وہ بری طرح زخمی ہو گیا۔ شوشو نے اس کی مرہم پٹی کی اور اسے اپنی گود میں بٹھا کر گھر لائی اور جب تک کتا اچھا نہیں ہو گیا اسے چین نہیں آیا۔ اس دوران میں احمد جس کے دل میں احسان مندی کا جذبہ پیدا ہو گیا تھا، شوشو سے محبت کرنے لگا جس کا اثر بلی پر بہت پڑا اور وہ خفا ہو کر کشمیر چلی گئی۔ احمد اور شوشو کی شادی ہو گئی اور بلی کو تپ دق۔ یا میں ایک اور کہانی لکھ سکتا ہوں کہ ایک غیر شادی شدہ نوجوان خالی ڈبے اور خالی بوتلیں جمع کرتا رہتا تھا۔ جب اس کی شادی ہو گئی تو اس نے اپنے گھر کے سارے خالی ڈبے اور خالی بوتلیں نکال کر سڑک پر پھینک دیں کیونکہ عورت بھی ایک خالی بوتل ہوتی ہے۔ یا ایک ایسی کہانی بھی لکھی جا سکتی ہے کہ جب میں گھر واپس آیا تو میری بیوی کے پاس دو لڑکیاں بیٹھی تھیں جو جنوبی افریقہ سے ہمارے گھر مہمان آئی تھیں۔ چھوٹی بہن فالج کی وجہ سے اپاہج ہو گئی تھی اور اس کا نیچے کا دھڑ رہ گیا تھا۔ مجھے اور میری بیوی کو اس پہ بہت ترس آیا۔

جب رات کو ہم دونوں بستر پر لیٹے تو میں نے اپنی ہمدردی کا اظہار کیا۔ میری بیوی نے بھی اپنی ہمدردی ظاہر کی اور کہا: "ہائے! اس بیچاری سے کون شادی کرے گا؟" میں نے کہا: "میں کر سکتا ہوں۔" اس پر میری بیوی بولی: "میں تمھیں گولی مار دوں گی۔" اس قسم کی سیکڑوں اور ہزاروں کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں اور لکھی جاتی ہیں اور بہت سے لوگ انھیں شوق سے پڑھ بھی لیتے ہیں۔ اوپر درج کی ہوئی پہلی دو کہانیاں میری گھڑی ہوئی ہیں اور آخری دو کہانیاں سعادت حسن منٹو کی ہیں۔ ان کا حقیقت نگاری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان میں حقیقت ہی نہیں۔ چند افراد اور چند واقعات کو زندگی اور سماج سے الگ کر کے کہانی اور کرداروں کے روپ میں پیش کر دیا گیا ہے اس لیے ان سے نہ تو ہمارے علم میں کوئی اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمارے جذبات اور احساسات میں کسی قسم کی پاکیزگی اور شرافت پیدا ہوتی ہے۔

اس طرح ایسی نظمیں اور غزلیں بھی ممکن ہیں جو صرف الفاظ کے الٹ پھیر سے تیار کی جاسکتی ہیں۔ ان میں صدیوں کے پیٹے ہوئے خیالات پٹی ہوئی تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کا لباس پہن کر آتے ہیں۔ اس سستی جذبات نگاری میں کوئی تخلیقی عمل کارفرما نہیں ہوتا؛ اس کا بھی حقیقت نگاری سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔

حقیقت نگاری کے لیے یہ ضروری ہے کہ اپنے عہد کی نمائندہ حقیقت کو نمائندہ کرداروں کی شکل میں پیش کیا جائے۔ شاعری میں یہ نمائندہ سچائی بن کر ابھرتی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے اس طرف قدم بڑھایا ہے۔

حقیقت نگاری کے لیے اچھی نظر کی ضرورت ہے۔ بعض اوقات حقیقت اور مظاہر میں فرق ہوتا ہے۔ اس لیے مظاہر کی حقیقت تک پہنچنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ سماجی زندگی بڑی پیچیدہ شکل اختیار کر لیتی ہے اور شاعر اور ادیب اس کے پیچ و خم میں اتر کر اصل حقیقت اور سچائی کو نکال لاتا ہے

مثال کے طور پر آج امن کا لفظ ساری دنیا میں گونج رہا ہے۔ امن کے نام پر ہتھیار بندی کی جاتی ہے اور امن کے نام پر ہتھیار کم کر دینے کا بھی مطالبہ کیا جاتا ہے؛ امن کے نام پر ایٹم بم بھی بنائے جاتے ہیں اور کوریا میں لڑائی بھی چھڑ جاتی ہے اور امن اس عہد کی بہت بڑی نمائندہ حقیقت ہے، بہت بڑی سچائی ہے، کوئی شاعر یا ادیب اس وقت تک اس سچائی کو نہیں پکڑ سکتا جب تک وہ موجودہ سماجی نظام کے پیچ و خم کو نہ سمجھے۔ ان ترقی پسند شاعروں نے امن کے موضوع پر اچھی نظمیں کہی ہیں جنھوں نے اسے آج کے سماجی نظام کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے لیکن جن شاعروں کو محض امن کے لفظ سے عشق ہو گیا ہے انھوں نے یا تو رسمی نظمیں کہی ہیں یا دوسرے بڑے شاعروں کی نقل میں دوسروں کے خیال اور جذبے کو اپنایا اور دہرایا ہے[1]۔

حقیقت نگاری کے لیے ایک صحیح زاویۂ نگاہ کی بھی ضرورت ہے جو سماجی شعور سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک ہی واقعے کے متعلق مختلف گروہوں اور طبقوں کی مختلف رائیں ہوتی ہیں۔ لیکن صحیح اور سچی رائے کون سی ہے؟ اس کا معلوم کرنا ضروری ہے ورنہ آپ کی ادبی تخلیق اخبار کی خبر بن کر رہ جائے گی۔ یہ ممکن ہے کہ آپ مزدوروں کی ایک ہڑتال کی تصویر کھینچ کر رکھ دیں، جھنڈوں اور چہروں، سڑکوں اور راستوں اور نعروں کا ذکر کر دیں لیکن یہ حقیقت نگاری نہیں ہوگی جب تک کہ آپ اس ہڑتال کی اصل حقیقت نہ بیان کریں۔ یہ ہڑتال کس نے کی ہے اور کیوں کی ہے، کس کے خلاف ہے؟ مزدوروں میں اس ہڑتال سے جوش و خروش پیدا ہوگا کیونکہ وہ اسے حق بجانب سمجھتے ہیں، سرمایہ داروں یا کارخانہ داروں میں غصّہ اور نفرت پیدا ہوگی کیونکہ وہ اسے غلط اور اپنے خلاف سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے کہ اس ہڑتال سے ہم کو اور آپ کو تکلیف ہو اور اس لیے ہم بھی اس کے خلاف ہو جائیں۔ ایسی صورت میں کس کی رائے صحیح ہے: مزدور کی یا سرمایہ دار کی یا میری اور آپ کی طرح عام آدمی

(۱) اس موضوع پر حال ہی میں ساحر لدھیانوی کی نہایت خوبصورت نظم "پرچھائیاں" شائع ہوئی ہے۔ طبع ثانی

کی؟ اس کا فیصلہ اسی وقت ممکن ہے جب آپ اس ہڑتال کو آج کے سماجی نظام کے ساتھ ملا کر دیکھیں اور جب آپ اس کی اصل حقیقت، اس کی سچائی کو پکڑ لیں گے تو آپ اس سچائی کے جانبدار ہو جائیں گے۔ اس ہڑتال سے یہ بھی معلوم ہوگا کہ سماجی قوتیں کس طرح کام کر رہی ہیں، کس سمت میں بڑھ رہی ہیں اور اپنی آپس کی کشمکش سے کس قسم کے جذبات اور احساسات پیدا کر رہی ہیں۔ اس احساس کی ترجمانی مستقبل کی جھلک بن جائے گی اور آپ کا فن اس لیے پیغمبری میں تبدیل ہو جائے گا کہ آپ حقیقت کی کشمکش اور ٹکراؤ ہی کو نہیں بلکہ اس کی جنبش اور اس کے حل کو بھی پیش کر رہے ہیں یہ انقلابی حقیقت نگاری ہوگی۔

انقلابی حقیقت نگاری کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ادب کا ہیرو وہی ہے جو سماج اور زندگی کا ہیرو ہے۔ ہم تاریخ کے اس دور میں ہیں جب پرانا سماج مر رہا ہے اور نئے سماج کی تعمیر ہو رہی ہے۔ پرانے سماج کے رکھوالے نہیں، جن کی زندگی کا دارومدار ظلم اور جبر پر ہے، بلکہ نئے سماج کے معمار اصل ہیرو ہیں جب وہ ادب میں آتے ہیں تو ادب زیادہ جاندار اور خوبصورت ہو جاتا ہے۔ منٹو اور کرشن کی کہانیوں کا بنیادی فرق یہی ہے کہ منٹو کے ہیرو مسخ شدہ انسان ہیں اس لیے وہ نمائندہ حیثیت نہیں رکھتے کیونکہ وہ زندگی کے ارتقا کی نمائندگی نہیں کر سکتے۔ کرشن کے ہیرو سماج کے ہوش مند اور باشعور معمار ہیں۔ وہ ارتقاء کی ترجمانی کرتے ہیں اس لیے نمائندہ حیثیت رکھتے ہیں۔

اس سمجھ بوجھ سے یہ مسئلہ طے ہوتا ہے کہ انقلابی حقیقت نگاری کا لباس کیا ہو؟ اس کی ہیئت کیسی ہو؟

اس زمانے میں بعض نقادوں نے روایت پر اتنا زور دیا ہے کہ اس کے معنی مسخ اور پرنقش ہو گئے ہیں۔ وہ ہر طرح سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ جذباتی تاثر صرف ان لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں میں ہوتا ہے جو اساتذہ استعمال

کم ہو گئے ہیں۔ اس لیے ہمیں بھی وہی علامتیں استعمال کرنی چاہئیں۔ وہ یہ نہیں سوچتے کہ اس طرح نئی شاعری کی ترقی کے راستے مسدود ہو جائیں گے۔ انھوں نے شاید اس پر کبھی غور نہیں کیا کہ نئے طبقات، نئی زندگی اور نئے مطالبات کے کیا معنی ہیں؟ وہ اپنی زندگی اور احساسات میں پرانے طبقوں سے کتنے مختلف ہیں؟ آج کی زندگی میں پرانے میخانے اور ساقی، پیرِ مغاں اور مےکدے ہیں ہی نہیں۔ شاید ان علامتوں میں آج کی زندگی کے بعض چند باقی پہلو بیان کیے جا سکیں لیکن آج کی زندگی بیان نہیں کی جا سکتی۔ آج کام کے طریقے نئے ہیں جن میں مشینیں استعمال ہوتی ہیں، جنگ اور جد و جہد کے طریقے بھی نئے ہیں، مثلاً: آج اسٹالن گراڈ کی جنگ اور بمبئی کے ملاحوں کی بغاوت (۱۹۴۷ء) میر انیس کے مرثیوں کی ٹیکنیک اور ان الفاظ اور علامتوں میں بیان نہیں کی جا سکتی۔

آج کے انقلابی شاعروں کے سامنے یہ سوال ہے کہ آج کی جد و جہد اور کام، جنگ اور امن، غرضیکہ پورے سماج اور ماحول کو فنکارانہ روپ کیسے دیا جائے؟ آج کی زندگی اور ماحول کی حسین سطح کو کیسے اسیر کیا جائے؟ ان میں شاعری کا رنگ و روغن کیسے پیدا کیا جائے۔ مثلاً: مراٹھی زبان کی ایک صنفِ سخن پواڑا ہے۔ یہ ایک ایسی ہیئت ہے جو سورماؤں کے کارنامے بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے۔ اس کا ڈھانچا، اس کا اندازِ بیان، اس کے تشبیہ اور استعارے، اس کی مثالیں سب جاگیرداری دور کی طرزِ زندگی اور جنگ کے طریقوں کے مطابق ہیں، اسی طرح موضوع کو پھیلانے اور سمیٹنے کا شاعرانہ طریقہ ان جذبات سے ہم آہنگ ہے جو جاگیرداری دور کے طبقاتی تعلقات سے پیدا ہوتے تھے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر پواڑے کو برلن کی جنگ یا بمبئی کے مزدوروں کی ہڑتال کی تصویر کشی کے لیے استعمال کیا جائے تو اس کی ہیئت میں کس قسم کی بنیادی تبدیلیوں کی ضرورت پڑے گی۔ آرٹ اور ٹکنیک کے اعتبار سے اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے اور نئے طبقات کی زندگی کی مناسبت سے نئی فنکارانہ روح اور شاعرانہ فضا پیدا کرنے کی طرف دھیان

دینا لازمی ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ جذباتی فضا جو تلوار اور گھوڑے کے ساتھ وابستہ ہے، آج مشین، توپ، بندوق اور ہوائی جہاز کے ساتھ وابستہ کرنے کی صلاحیت نئے شاعروں کو پیدا کرنا پڑے گی۔ ترقی پسند شاعروں نے اس سمت بڑا بے باک اقدام کیا ہے۔ انھوں نے ایک طرف تو بول چال کی زبان کو شاعرانہ زبان میں ڈھالنے کی اور دوسری طرف تشبیہ اور استعارے بھی روزمرہ کی زندگی سے حاصل کرنے کی جدوجہد کی۔ ظاہر ہے کہ اس کوشش میں فوراً کامیابی ممکن نہیں ہے لیکن کہیں کہیں نئے شاعر اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ یہ کامیابی مزید کامیابیوں کا پیش خیمہ ہے۔

اس کوشش نے نظموں کے ساتھ غزل پر بھی اثر ڈالا ہے۔ اب انفرادی جذبات اور مجرد تصورات کی جگہ اجتماعی جذبات اور سماجی احساسات آ رہے ہیں، سیاسی مسائل بھی غزل کے سانچے میں ڈھل رہے ہیں۔ ایک طرف تو وہ اپنی تشبیہوں اور استعاروں کا نیا اور شگفتہ استعمال ہے اور دوسری طرف نئے الفاظ اور نئی ترکیبوں کی آمیزش ہے جو روزمرہ کی زندگی سے حاصل کی گئی ہیں۔ اس کوشش میں فراق گورکھپوری، فیض احمد فیض، جاں نثار اختر، جذبی، حفیظ ہوشیارپوری اور مجروح سلطان پوری ہی نہیں جگر مراد آبادی بھی شریک ہیں۔

ترقی پسند ادیب کی یہ جنبش عوام کی طرف ہے۔ اس سلسلے میں ترقی پسند ادیبوں نے دو طرح کا ادب پیدا کیا ہے: ایک وہ ادب جو بہت سادہ اور آسان ہے اور اس لیے عوام کی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ ہندوستان جیسے پچھڑے اور ان پڑھ ملک میں اس قسم کے ادب کی بہت ضرورت ہے۔ یہ ادب سے محروم لوگوں میں ادب کا ذوق پیدا کرتا ہے، انہیں اور زیادہ بہتر ادب کی طرف راغب کرتا ہے اور انھیں تعلیم دیتا ہے۔ دوسرا وہ ادب ہے جو اونچے درجے کا ہے۔ وہ عوام کی سمجھ میں آسانی سے نہیں آتا۔ اس ادب کی بھی ضرورت ہے کیونکہ یہ معیار بلند کرتا ہے۔ ادب کی ان دونوں قسموں کی تخلیق کرنے والے ترقی پسند

ادیب ہیں۔ ایک ہی ادیب نے دونوں قسم کی چیزیں لکھی ہیں بعد سوچ سمجھ کر ایک ہی مقصد کے ماتحت لکھی ہیں۔ میں ان دونوں قسموں کی مثال مجروح سلطان پوری کی شاعری سے پیش کروں گا۔ سادہ آسان اور نیچے معیار کے ادب کی مثال یہ غزل ہے:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی، دیش ہمارا ہو کے رہے گا

روس کا تو سنسار تو دیکھو، دھرتی کا شرنگار تو دیکھو
ایک زمیں کیا لال ابھی ہر ایک ستارا ہو کے رہے گا

صدیوں سے ہر ظلم مٹاتے آئے ہیں اور آج کے دن بھی
جیسے ہم چاہیں گے ساتھی ویسے گذارا ہو کے رہے گا

اعلیٰ درجے کے ادب کی مثال یہ غزل ہے:

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

جھونکے جو لگ رہے ہیں نسیمِ بہار کے
جنبش میں ہے قفس بھی اسیرِ چمن کے ساتھ

ان دو معیاروں کی مثالیں افسانہ نگاری اور تنقید نگاری میں بھی ملیں گی۔

آج ترقی پسند ادیبوں کے سامنے بنیادی سوال عوامی ادب کی تخلیق کا ہے۔ میں کتاب کے پہلے باب میں اس پر بحث کر چکا ہوں کہ دنیا کا بہترین ادب ہمیشہ عوامی رہا ہے۔ عوامی قدروں کے بغیر بہترین ادب کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ آج کے تقاضے اور مسائل بدل گئے ہیں اور ایک شعوری عمل کار فرما ہے اس لیے ہمیں اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے کہ اچھے قسم کے عوامی ادب کی تخلیق کیونکر کی جائے۔

سب سے پہلا سوال موضوع کے انتخاب کا ہے۔ (اس پر دوسرے باب میں بحث کر چکا ہوں۔) اگر موضوع عوام کی زندگی سے تعلق رکھتا ہے تو اس کے سمجھنے میں انہیں آسانی ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ اپنی زندگی کو پہچانتے ہیں۔ اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ شاعر اور ادیب عوام کی زندگی میں برابر کے شریک ہوں اور اتنے ہی ذمے دار شہری ہوں جتنے ذمے دار شاعر یا ادیب ہیں۔ صرف اسی صورت میں وہ صحیح موضوع کا انتخاب کر سکیں گے۔

دوسرا سوال موضوع کے برتنے کا ہے۔ اس کے لیے صحیح فکر اور ٹھیک زاویہ نگاہ کی ضرورت ہے۔ اگر فکر صحیح نہیں ہے اور زاویہ نگاہ ٹیڑھا ہے تو ادیب صحیح موضوع کو بھی الجھا دے گا یا اسے اتنی صفائی کے ساتھ نہیں پیش کر سکے گا کہ اس کے سارے خد و خال ابھر کر سامنے آ جائیں۔ (پریم چند کے سلسلے میں یہ بتایا جا چکا ہے کہ کس طرح ان کی فکریات نے ان کے ادب پر اثر ڈالا ہے۔) فکر طبقاتی ہوتی ہے اور زاویۂ نگاہ بھی طبقاتی اس لئے وہی فکر صحیح ہوگی جو اپنے تاریخی زمانے میں سب سے زیادہ ترقی پسند طبقے کی فکر ہو، اور اسی فکر سے ٹھیک زاویہ نگاہ پیدا ہوگا۔ اس فکر میں جتنی صفائی اور تیزی ہوگی موضوع میں اتنا ہی نکھار اور ادب میں اتنی ہی دھار آئے گی۔ لیکن یہ اتنا آسان کام نہیں ہے جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ ہم ایک طبقاتی سماج میں رہ رہے ہیں جس میں مختلف طبقاتی فکریں اور زاویۂ نگاہ ہمارے ادب پر چھاپہ مارتے ہیں اس لیے جدوجہد اور کشمکش سے صحیح

فکر اور ٹھیک زاویۂ نگاہ پیدا ہوتا ہے - میکانکی انداز اختیار کر کے ہر ایک سے سو فیصدی صحیح فکر اور ٹھیک زاویہ نگاہ کا مطالبہ کرنا حقیقت پسندی نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب بہت سے الجھاؤں سے ٹکرائیں گے اور صحیح سمت میں ترقی کرتے رہیں گے بشرطیکہ ہم مخلصانہ تنقید اور برادرانہ مشوروں سے ایک دوسرے کی مدد کرتے رہیں (۱) -

---

(۱) غلط نقطۂ نگاہ بعض اوقات خطرناک رجحان کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اچھے سے اچھے موضوع کو تباہ کر دیتا ہے۔ میں اس کی دو مثالیں پیش کروں گا : ایک ادب سے دوسری صحافت سے۔

ابراہیم جلیس کے چین کے سفرنامے میں، جو "بیدار اور سرخ ستاروں کے درمیان" کے عنوان سے سویرا (لاہور) نمبر ۱۱ - ۱۰ میں شائع ہوا ہے، ایک سرخی ہے : "ہائے وہ رات رنگوں کی" جس میں ابراہیم جلیس نے ایک انگریز لڑکی کے ساتھ ناچنے کی تصویر کھینچی ہے - وہ بڑی گھناؤنی ہے اور کسی ترقی پسند ادیب کے قلم کو زیب نہیں دیتی۔ اس کا یہ آخری ٹکڑا ملاحظہ ہو :

" وہ مسکرائی اور پوچھا :

"کیا تم کوئی سیاست داں ہو؟"

میں نے جواب دیا : "نو"

"پرنس؟"

"نو"

"آئی۔ سی۔ ایس؟"

"نو"

"ہیرے جواہرات کے تاجر؟"

"ناؤ"

"سیاح؟"

"نو"

"تو پھر کیا ہو تم؟

تیسرا سوال ہیئت اور زبان کا ہے۔ اچھی ہیئت وہی ہے جو خوبصورت ہو اور مفہوم کو پوری طرح ادا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ ہیئت کی خوبصورتی بھی ادب کے سمجھنے میں آسانی پیدا کرتی ہے۔ لیکن حسین عظمت کا ایک ایسا معیاری تصور قائم کر لینا جس پر کوئی پورا اتر سکے بُری بات ہے۔ حسین ہیئت بھی آہستہ آہستہ گرفت میں آتی ہے اس لیے کم حسین ہیئت پر ناک بھوں چڑھانا نئے ادیبوں کی راہ میں حائل ہونا ہے۔ عوامی ادب کے ساتھ ایسے بے شمار ادیب آئیں گے جو اپنے جذبات کا اظہار کرنا چاہیں گے لیکن ہیئت پر انہیں پورا قابو نہ ہوگا۔ انہیں میں سے پھر بہت اچھے ادیب پیدا ہوں گے۔ پتیوں کے بغیر پھول اور پھل پیدا نہیں ہو سکتے۔ اچھے ادیب چند ہوتے ہیں اور معمولی ادیب بہت سے ہوتے ہیں اس لیے معمولی ادیبوں کو حقارت

صفحہ ۲۶۰ کا بقیہ

"کرسٹوفر کولمبس، جو ایک نئی دنیا دیکھنے جا رہا ہے۔"

"تم باتیں بڑی دلچسپ کرتے ہو۔"

"ڈیل، اوملا مجھی۔"

"پاد؟"

"نہیں ارباب وطن کی بے حسی کا انتقام لینا چاہتا ہوں۔"

اس میں ترقی پسندی تو درکنار کسی قسم کا طنز یا ظرافت بھی نہیں ہے صرف ناگفتہ بہ درجے کی بدمذاقی ہے۔ اس رجحان کی ابتدا ہمارے ادب میں اکبر الہ آبادی سے ہوئی ہے جنہوں نے اپنی ایک نظم میں لکھا تھا کہ ہندوستانی لڑکے نے انگریز لڑکی سے شادی کر کے یہ کہا کہ جو فاتح تھا اسے میں نے مفتوح کر لیا ہے۔ اس کے بعد اس کی انتہائی قابل نفرت شکل راشد کی نظم "انتقام" میں ملتی ہے جس کے ایک مصرعے کو ابراہیم جلیس نے اپنے آخری مکالمے میں استعمال کیا ہے۔ اس سے پہلے

(باقی صفحہ پر)

نظر سے نہیں دیکھنا چاہیئے ورنہ اچھے ادیب بھی پیدا نہیں ہوں گے۔

اس میں وہ ہیئت بھی استعمال کی جائے گی جس کی بنیاد جمہوری عوامی کلچر ہے اور وہ ہیئت بھی جو شہروں میں پیدا ہوئی ہے یا باہر سے آئی ہے۔ مثال کے طور پہ شاعری میں وہ ہیئت بھی استعمال ہوگی جس کی بنیاد جن گان (عوامی شاعری) ہے اور وہ بھی جس کی بنیاد جن گان نہیں ہے، جیسے غزل کی صنف جو ایرانی ہے لیکن اب اتنی مقبول ہے کہ ایک طرف بھوج پوری میں پہنچ گئی ہے (یہ مجھے راہل سانکرتیاین نے بتایا ہے) اور دوسری طرف مراٹھی اور گجراتی زبان کی شاعری میں داخل ہو گئی ہے

(صفحہ کا بقیہ)

میں قومی عصبیت بھی ہے اور عورت کی طرف حقارت اور نفرت کا جذبہ بھی، جنسی بے راہ روی اور سیاسی ضلالت بھی، اور اس کا اظہار ابراہیم جلیس پہلے بھی کر چکے ہیں جب انھوں نے اپنی وقتی رجعت پسندانہ گمراہی کے دور میں یہ لکھا تھا:

"بولو بھارت ماتا کی جے، اب زبان سے بولو۔ آج تمھاری سرزمین پر جہاں جہاں مسلمان کے لہو کا ایک قطرہ بھی گرا ہے کل اسی تخم سے تمھارا مسلمان دوست پھر ابھرے گا اور پھر یہ مسلمان دوست تم سے اپنی ساری تاریخی اور سیاسی ہستی کا خراج وصول کرے گا۔ آج تم نے جن بہنوں اور معصوم عورتوں کی عصمت ریزیاں کی ہیں، کل تم کو اپنی مائیں بہنیں اور بیٹیاں تلاش کرنی پڑیں گی۔"

دوسری مثال حیات اللہ انصاری کی ہے جنھوں نے اپنی سادگی اور بھولے پن میں فسطائی اور فاشسٹ پالیسی کا جواز پیش کر دیا ہے۔ چنانچہ ۲۲ جون ۱۹۵۲ء کے "قومی آواز" لکھنؤ کے اداریے میں "عید مبارک" کے عنوان کے تحت ہندوستانی مسلمانوں کو موجودہ حالات کے سلسلے میں جرمنی کے یہودیوں کی مثال دیتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ:

"ہٹلر کے دور سے پہلے جرمنی میں یہودی جب بہت چھوٹی اقلیت میں تھے، ہر چیز

اسی طرح اردو نظموں کی بحریں ہیں جو ایران سے آئی ہیں لیکن اس طرح ہماری شاعری کا جزو بن گئی ہیں کہ اردو اور ہندی کے علاوہ ہندوستان کی کئی اور زبانوں کی شاعری میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ زبان آسان ہونی چاہیے، یعنی شعر کی زبان جتنی بول چال کی زبان سے قریب ہوگی اتنی ہی آسان ہوگی۔ تشبیہہ اور استعاروں کے استعمال کی بھی بڑی اہمیت

(صفحہ کا بقیہ)

میں جرمنوں کے آگے تھے: کیا سائنس، کیا صنعت و حرفت، کیا انجینیری، کیا فلسفہ اور کیا دوسرے علوم و فنون، کیا تجارت، کیا فنونِ حرب۔ غرض کہ جس میدان میں بھی دیکھو چوٹی پر کوئی نہ کوئی یہودی تھا۔ ہٹلر جب مایوس ہوگیا کہ وہ ان کی قابلیت کو جرمنوں کی قابلیت سے شکست نہیں دے سکتا۔ تب اس نے ان کو ظلم و ستم سے شکست دی۔ یہودیوں کا یہ برا انجام بڑا افسوسناک ہے لیکن یہ ہوا اس وجہ سے کہ تمام خوبیوں کے ساتھ ان میں وہی عیب تھا جو اس قوم میں عام طور سے پایا جاتا ہے، یعنی میٹھی چھری ہونا۔ اگر یہ عیب ان میں نہ ہوتا تو وہ جرمنوں میں گھل مل کر رہتے اور یہودیوں کی قابلیت جرمنوں کے لیے ایسی راحت کا سبب بن جاتی کہ وہ اسے برباد کرنا کبھی پسند نہ کرتے۔"

اس میں نہ محض یہ کہ نسلی انتہا پسندی کے فلسفے پر پردہ پڑ گیا جو آج سامراج کی تہذیب کا مرکزی نقطہ ہے اور یہودیوں کی تاریخ سے ناواقفیت کا اظہار ہوتا ہے بلکہ مذہب کی بنیاد پر یہودیوں کو ایک قوم بھی تسلیم کر لیا گیا اور ان کا ایک قومی کردار بھی مقرر کر دیا گیا ہے۔ ایک جرمن قوم اور جرمنی میں رہنے والی یہودی قوم جس میں میٹھی چھری ہونے کا قومی عیب ہے۔ حیات اللہ نیشنلسٹ مسلمان ہیں اور یہ بات خود ان کے سیاسی عقیدے کے خلاف ہے لیکن غلط زاویہ نگاہ نے انہیں اس خطرناک رجحان کا ترجمان بنا دیا۔

ہے۔ اگر وہ محض روایتی اور فرسودہ نہ ہوں اور زندگی اور گرد و پیش کے ماحول سے لیے گئے ہوں تو وہ شعر کو آسان اور عام فہم بنا دیتے ہیں۔ دوسری طرح اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کو عام فہم بنانے کے لیے اور چیزوں کے علاوہ جن کا اوپر ذکر آیا ہے، صرف آسان الفاظ ہی کا انتخاب کافی نہیں ہے بلکہ عام فہم تصویروں کا ہونا بھی ضروری ہے، اور وہ تصویر سب سے زیادہ عام فہم ہوگی جس کا لباس عام زندگی سے حاصل کیے ہوئے تشبیہ اور استعاروں سے حاصل کیا گیا ہو۔

اس شاعری کی کئی قسمیں ہوں گی اور اس کے آسان اور مشکل ہونے کی کئی سطحیں ہوں گی، مثلاً: اس میں ایک قسم اس شاعری کی ہوگی جو جن گان کے انداز میں لکھی گئی ہے۔ جن گان کے انداز میں لکھی ہوئی چیز دیہات میں زیادہ اچھی طرح سمجھی جائے گی۔ بعض جگہ تصورات بہت سادہ اور معمولی ہوں گے بعض جگہ پیچیدہ اور مشکل۔ یہ پیچیدگی محض مشکل پسندی کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ بعض اوقات حقیقت کی گہرائی میں اترنا ہی اتنا پیچیدہ عمل بن جاتا ہے کہ اس کو سمجھنے کے لیے شعور کی زیادہ بلند سطح کی ضرورت پڑتی ہے جو جمہوری تحریک کی ترقی سے حاصل ہوگی۔ کیفی اعظمی کا یہ تصور سادہ اور معمولی ہے:

بغاوت کا پرچم اڑاتے چلو

اور یہ تصور مشکل ہے:

مسکراتی ہوئی بڑھتی ہے جدھر تیری سپاہ
فتح ڈالر کے پہاڑوں میں بنا دیتی ہے راہ

حالانکہ زبان دونوں کی آسان ہے اور دونوں عوامی شاعری کے نمونے ہیں۔ بعض صورتوں میں ایسا بھی ہوتا ہے کہ شہروں کی زندگی اور مشینوں اور مزدوروں کے ماحول کی شاعری کتنی ہی آسان زبان میں کیوں نہ ہو دیہات میں نہیں سمجھی جا سکتی، اس لیے کہ وہ زندگی دیہاتیوں کے لیے اجنبی ہے۔ یہ مختلف قسموں کا فرق ہمارے سماج کی موجودہ

صورت حال نہیں باقی رہے گا اور اس کی وجہ سے عوامی شاعری کے عوامی پن پر حرف نہیں آئے گا کیونکہ شہروں کی تہذیب اور گاؤں کی تہذیب کے درمیان ایک وسیع خلیج حائل ہے جو ہمارے سماج کے پچھڑے پن کا نتیجہ ہے۔ ان دونوں تہذیبوں کا امتزاج سیاسی تحریک اور قومی اور سماجی زندگی کی ترقی کے ساتھ ساتھ ہوتا جائے گا اور ایک ایسا وقت آئے گا جب کوئی فرق باقی نہیں رہ جائے گا۔

عوامی ادب کے معنی ہیں عوام کے لیے ادب تخلیق کرنا۔ میں دوسرے باب میں یہ بتا چکا ہوں کہ ترقی پسند ادب عوام کے دو طبقوں یعنی مزدوروں اور درمیانی طبقے تک پہنچ چکا ہے لیکن تیسرے اور بہت اہم طبقے یعنی ہندوستانی علاقے کے کسانوں تک نہیں پہنچ سکا ہے۔ چونکہ ہمارا ادب مزدوروں تک پہنچ رہا ہے اس لیے اس میں کسانوں تک پہنچنے کی صلاحیت ہے۔ اگر اس کے باوجود ایسا نہیں ہو رہا تو اسباب پر غور کر کے ان کا تدارک کرنا ضروری ہے۔ یہ کہنا ہے کا۔ نہیں جا سکتا کہ کسان ان پڑھ ہیں اس لیے وہ ترقی پسند ادب کو نہیں سمجھ سکتے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ ہمیں اس وقت انتظار کرنا پڑے گا جب تک کسانوں کی سماجی حالت بہتر نہ ہو جائے اور تعلیم عام نہ ہو جائے۔ اس سے منطقی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کسانوں کی سماجی حالت سدھارنے میں ترقی پسند ادب پر کوئی فریضہ عاید نہیں ہوتا اور اگر ترقی پسند ادیب اس کام میں حصہ لیں گے تو ادیب کی حیثیت سے نہیں بلکہ کسی اور حیثیت سے، اور اس طرح ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جس پر محمد حسن عسکری کی یہ دلیل پیدا ہوتی ہے کہ "ادیب کی دو شخصیتیں ہیں: ایک ادیب کی اور دوسری شہری کی، اور ادیب کی حیثیت سے اس پر شہری اور سماجی ذمہ داریاں عاید نہیں ہوتیں۔" یہ ترقی پسندی کی نہیں رجعت پسندی کی منطق ہے۔

دراصل ہمارے ادب کی کسانوں تک نہ پہنچ سکنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ایک یہ کہ ترقی پسند ادیب کسانوں کی زندگی سے اتنے واقف نہیں ہیں کہ اسے اپنے ادب کا موضوع

بنا سکیں - صرف چند گنی چنی چیزیں دیہات کی زندگی اور کسانوں کے مسائل پر لکھی گئی ہیں اور ان کا بھی انداز زیادہ تر رومانی ہے - یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک اور ادب نے بہت سی سمتوں میں ترقی کی لیکن اب تک پریم چند کے ہوری سے آگے بڑھتا ہوا کسان اس سے ملتا جلتا کردار بھی تخلیق نہیں کیا جا سکا ہے - دوسری وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند ادیبوں کو زبان پر اتنا قابو نہیں ہے کہ وہ اسے کسانوں کے لیے عام فہم بنا سکیں - ہمارے کسان اودھی، برج، بھوجپوری وغیرہ بولیاں بولتے ہیں اور انہیں کو آسانی کے ساتھ سمجھتے ہیں - اس لیے بولیوں سے واقفیت کے علاوہ ہندی سے بھی قریب ہونا ضروری ہے - تیسری وجہ یہ ہے کہ شاعری میں گیتوں کی طرف کم توجہ کی گئی ہے - گیت کی صنعت آسانی سے سمجھ میں آتی ہے - گائے جا سکنے کی وجہ سے اس کا جذباتی تاثر زیادہ گہرا ہوتا ہے اور کسان اسے شوق سے اپنا سکتا ہے - اس سلسلے میں سید مطلبی فرید آبادی، پریم دھون اور وامق جونپوری نے خاص کوشش کی ہے لیکن اب اس کوشش کو مزید تقویت پہنچانی ضروری ہے - چوتھی وجہ یہ ہے کہ ہم نے ناٹک، نوٹنکی اور دوسری ایسی صنفوں کو بہت کم استعمال کیا ہے جو کسانوں میں بہت مقبول ہیں - ہندوستان ایسے ملک میں یہ صنفیں سب سے زیادہ مفید ہیں - اس کا ایک تنظیمی پہلو بھی ہے اور وہ یہ کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک اور جن ناٹیہ سنگھ کی تحریکیں الگ الگ اکھڑوں میں چلتی رہی ہیں، ان کا اتحاد آج ناگزیر ہے - پانچویں وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک نے جس طرح ابتدا میں دیہات کے جن کویوں کو اپنے ساتھ لیا تھا - اس طرح بعد میں انہیں ساتھ نہیں لے سکی - سید مطلبی فرید آبادی نے جن کویوں کے سمیلن کر کے انہیں اپنی تحریک کے ساتھ منسلک کر لیا تھا اس طرف آج خاص طور سے توجہ کرنے کی ضرورت ہے - آج ایک ضرورت اس سلسلے میں یہ بھی ہے کہ ترقی پسند ادب کو یک بہ یک وقت اردو اور دیوناگری لپیوں میں چھپنا چاہیئے اور اس مقصد کے لیے آئندہ کے ہر ترقی پسند ادیب کو ہندی سیکھنی چاہیئے -

صرف اسی طرح ترقی پسند ادیب اپنے فرض سے عہدہ برآ ہو سکیں گے - عوامی ادب کی تخلیق ہماری سب سے بڑی ذمہ داری ہے -

آج ترقی پسند ادب پر ایک جمود سا طاری ہے، حالانکہ اب بھی نئی نئی چیزیں لکھی جا رہی ہیں، نئے ادیب بھی آ رہے ہیں - پھر بھی پچھلے ادوار کے مقابلے میں آج جمود ہے اور ہمیں سنجیدگی کے ساتھ اس کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے تاکہ اس کا تدارک کیا جا سکے - اس دوران میں کچھ واقعات ایسے ہوئے ہیں جو اس جمود کے ذمے دار ہیں -

لکھنے پڑھنے والوں کی ایک بہت بڑی تعداد ۱۹۴۷ء کی تقسیم ہند کے بعد پاکستان ہجرت کر گئی - انھیں کے ساتھ بہت سے پبلشرز بھی چلے گئے - اب ہندوستان میں اردو کتابیں چھاپنے والے اداروں کی کمی ہے اور ترقی پسند ادارے تو ایک دو ہی رہ گئے ہیں - اس کی وجہ سے اچھے رسالے بھی ناپید ہیں اور نئے اور پرانے دونوں لکھنے والوں پر اس کا اثر پڑ رہا ہے -

پاکستان میں صورتِ حال یہ ہے کہ اردو وہاں کے کسی علاقے کی زبان نہیں ہے؛ یا تو سرکاری زبان ہے، یا درمیانی طبقے کے چند لوگوں کی ادبی زبان اور ایک ایسی قومی اقلیت کی زبان جو ہندوستانی بولنے والے علاقے سے منتقل ہو کر وہاں پہنچی ہے - اس وجہ سے وہاں کے اردو ادیبوں کا عوام سے براہِ راست رشتہ قائم نہیں ہوتا جن کی زبانیں پشتو، بلوچی، سندھی، پنجابی، بنگالی وغیرہ ہیں - یہ ایسی صورتِ حال ہے جو اردو کے ترقی پسند ادب کو پوری طرح ابھرنے کا موقع نہیں دیتی -

پھر ہندوستان اور پاکستان کے باہمی اور روپے کے تبادلے کے مشکلات کی وجہ سے وہاں کی کتابیں یہاں اور یہاں کی کتابیں وہاں بمشکل پہنچ پاتی ہیں - اس کا اثر کتابوں کی فروخت پر بہت برا پڑا ہے -

ہندوستان میں اردو زبان کچلی جا رہی ہے - اسکولوں، کالجوں اور دفتروں سے

ایسے نکالا جا رہا ہے؛ جن کی مادری زبان اردو ہے - انھیں بھی اس زبان کے استعمال کے حق سے محروم کیا جا رہا ہے - اس کا اثر بھی کتابوں کی طباعت، رسالوں کی اشاعت اور ادب کی تخلیق پر پڑ رہا ہے

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ عام افلاس اور بے روزگاری میں اضافہ ہو گیا ہے ایک طرف تو کتابیں خریدنے والوں کی تعداد کم ہو رہی ہے اور دوسری طرف ادیب افلاس میں مبتلا ہو کر زندہ رہنے کے لیے روزگار کے ذرائع تلاش کر رہے ہیں - ترقی پسند ادیبوں کے لیے روزگار کے ذرائع اور بھی محدود ہو گئے ہیں اس لیے انھیں اپنا بہترین وقت غیر ادبی کاموں میں صرف کرنا پڑتا ہے - اس کا اثر بھی ادب پر بہت گہرا ہے -

جمود کا ایک سبب اُردو زبان کے حلقوں میں جمہوری تحریک کی کمزوری ہے - ترقی پسند ادب کو عام شعور سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور عام شعور کی تربیت صرف جمہوری تحریک ہی کی صورت میں ممکن ہے - ترقی پسند تحریک کے ابتدائی زمانے کے ادب کا جوش و خروش قومی تحریکِ آزادی کے ابال کا نتیجہ تھا -

آخری اور بہت اہم سبب ترقی پسند ادیبوں کی عوامی زندگی سے دوری ہے - غیر ترقی پسند ادیب تو خیر عوام سے دور ہی ہیں لیکن ترقی پسند ادیب بھی اپنے تمام دعووں کے باوجود عوامی زندگی سے اتنے قریب نہیں ہیں جتنا انھیں ہونا چاہیے - انھوں نے سیاسی طور سے عوام کو سمجھا ہے لیکن سماجی طور سے ابھی تک انھیں جانا نہیں ہے اس لیے آج ترقی پسند ادب کی تخلیق جان جوکھوں کا کام بن گئی ہے - اب کامیابی صرف ان ادیبوں کو ہو گی جو اپنی انفرادیت پرستی کے خول کو توڑ کر نئی کلی کی طرح عوامی زندگی کی تازہ ہواؤں میں مسکرائیں گے - ترقی پسند ادب اس فصلِ بہار کا نقیب ہے -

حرفِ آخر

جب آپ کتاب پڑھیں گے تو آپ کو اندازہ ہو سکے گا کہ یہ کتاب کیسے ناسازگار حالات میں لکھی گئی ہے: حالات - جو تخلیقی ادب کے لیے ہرگز موزوں نہیں ہیں میں نے یہ کتاب لکھنے میں بہت زیادہ وقت لیا ہے اور اب جو کچھ پیش کر رہا ہوں اس سے زیادہ مطمئن نہیں ہوں۔ یہ فنکارانہ بے اطمینانی نہیں ہے جو شاعر کو نیا شعر کہنے پر اکساتی ہے اور نہ اس کتاب کی ناتمامی وہ خلاقانہ ناتمامی ہے جو شوق کی آگ کو اور زیادہ بھڑکاتی ہے بلکہ یہ مصنف کی اپنی کوتاہیوں کا مخلصانہ اعتراف ہے - مجھے یقین ہے کہ بہتر حالات میں اس سے بہتر کتاب لکھی جا سکتی ہے اور اگر میں نہیں تو کوئی دوسرا ادیب ترقی پسند ادب کے شایانِ شان کتاب لکھے گا۔

میں نے ترقی پسند ادب کا خاکہ ۱۹۴۹ء میں سنٹرل جیل ناسک میں بیٹھے بیٹھے بنایا تھا اور جب ستمبر ۱۹۵۰ء میں قاضی عبدالغفار صاحب سے کتاب لکھنے کا وعدہ کر لیا تو میرا خیال تھا کہ میں دو تین مہینے میں اسے مکمل کر لوں گا - لیکن تکمیل کے مراحل بڑے مشکل اور صبر آزما ثابت ہوئے اور انجمن ترقی اردو (ہند) کے مسلسل تقاضوں کے باوجود میں ڈیڑھ برس سے پہلے اسے مکمل نہ کر سکا۔ لیکن اتنا وقت لینے کے بعد بھی مجھے مسودے پر نظر ثانی کرنے کا موقع نہ ملا - اکثر و بیشتر میں دس بارہ صفحے لکھ کر انجمن کے دفتر کو بھیجتا رہا ہوں اور ان کے چھپ جانے کے بعد ان پر دوسری نظر ڈالی ہے اس لیے بہت سی خامیاں اور کوتاہیاں رہ گئی ہیں جن کا مجھے احساس ہے - ان کی تمام تر ذمے داری مجھ پر ہے۔

میں قاضی صاحب اور ڈاکٹر عبد العلیم صاحب کا شکر گذار ہوں جنھوں نے میرے مسودے پر نظر ثانی کر کے مجھے بہت سی غلطیوں سے بچا لیا۔ پھر بھی جو کچھ خامیاں رہ گئی ہیں انھیں دوسرے ایڈیشن کے وقت دور کرنے کی کوشش کروں گا۔ اس وقت تک مجھے اپنے احباب کی رائے بھی مل جائے گی جس سے میں پورا فائدہ اٹھانا چاہتا ہوں۔

تخلیقی ادب زندگی کے بہترین لمحوں کا نام ہے لیکن ہم جس سماج میں رہ رہے ہیں اس میں ادیبوں کو زندہ رہنے کے لیے زندگی کے بہترین لمحے فروخت کر دینے پڑتے ہیں کیونکہ روزی کمانے کے لیے ادبی تخلیق کے بجائے کوئی دوسرا کام کرنا پڑتا ہے۔ اس سے فرصت پانے کے بعد تھکے ہوئے دل و دماغ سے ادب کی تخلیق کی جاتی ہے چنانچہ اس کتاب کا بیشتر حصہ رات کے گیارہ بجے کے بعد لکھا گیا ہے جب میں، بعض اوقات، آٹھ دس گھنٹے مسلسل کام کر چکنے کے بعد قلم لے کر بیٹھتا ہوں۔

آپ کو حرفِ اول پر دسمبر ۱۹۵۰ء کی تاریخ ملے گی، جب میں نے کتاب لکھنا شروع کی تھی اور حرفِ آخر پر ستمبر ۱۹۵۲ء کی تاریخ، جب میں نے کتاب ختم کی ہے۔

جنوری ۱۹۵۱ء میں جب میں اپنی کتاب لکھنے میں مصروف تھا میرا کرائے کا مکان مجھ سے اس لیے چھین لیا گیا کہ اس میں کبھی سجاد ظہیر رہا کرتے تھے اور اب وہ پاکستان چلے گئے ہیں جس کی وجہ سے حق کرایہ داری متروکہ جائداد قرار دے دیا گیا۔ بمبئی میں مکان تلاش کرنا اور حاصل کرنا آسان کام نہیں ہے۔ یہاں جب تک مالکِ مکان کو دو چار ہزار، پانچ سات ہزار، بیس پچیس ہزار روپے کا نذرانہ پیش نہ کیا جائے، جسے یہاں کی زبان میں پگڑی کہتے ہیں تب تک کوئی مکان کرائے پر نہیں ملتا، اور یہ نذرانہ یا پگڑی پیش کرنا میرے بس کی بات نہ تھی۔ کئی مہینوں کی دوڑ دھوپ کے بعد بہ مشکل تمام مجھے ایک مکان کا کمرہ مل گیا جہاں میں اپنے بیوی بچوں کے ساتھ منتقل ہو گیا اور اب تک اسی کمرے میں رہ رہا ہوں۔

جس کمرے میں بچے ہوں، اس میں لکھنے پڑھنے کا کام ممکن نہیں ہے کیونکہ بچے پڑھنے سے زیادہ کتاب پھاڑنے اور لکھنے سے زیادہ قلم توڑنے میں دلچسپی لیتے ہیں۔ چار چھ مہینے کی مزید کوشش کے بعد مجھے اسی گھر میں ایک اور چھوٹا سا کمرہ مل گیا اور مجھے اطمینان ہو گیا کہ میں کم سے کم اس بے ہوا اور بے نور کمرے میں بیٹھ کر لکھ پڑھ سکتا ہوں، لیکن اطمینان پھر بھی نصیب نہیں تھا۔ میرے ایک اور ادیب دوست، جو ہندی کے شاعر ہیں، آ گئے۔ وہ بھی میری طرح بے گھر تھے اور انھوں نے اس کمرے میں آ کر پناہ لی۔ اب یہ چھوٹا سا کمرہ میرا کتب خانہ بھی ہے، میرے شاعر دوست کا ٹھکانہ بھی اور میرے گھر کا مہمان خانہ بھی۔ اکثر یہ ہوتا ہے کہ جب میں اپنے بچوں سے بچ کر اس کمرے میں آتا ہوں تو یہاں مجھے بڑی عمر کے بہت سے بچے بیٹھے ہوئے مل جاتے ہیں۔ میرے بچے کتابیں پھاڑتے ہیں، یہ بڑی عمر کے بچے کتابیں پڑھنے کے شوقین ہیں اور ان کا شوق اس حد تک بڑھا ہوا ہے کہ بعض اوقات وہ میری میز سے کوئی ایسی کتاب اٹھا لے جاتے ہیں جسے میں حوالے کے لیے استعمال کر رہا ہوں اور ڈیڑھ دو مہینے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ وہ کتاب کہاں گئی۔ اور شاعر کو تو آپ جانتے ہیں کہ وہ شعر کہتا ہی نہیں ہے سناتا بھی ہے۔ یہ اس کا حق ہے جو چھینا نہیں جا سکتا اس لیے اکثر جب مجھے کچھ سوچنے یا لکھنے کے لیے تھوڑی سی تنہائی یا سکون کی ضرورت ہوتی ہے تو مجھے اپنے شاعر دوست کی کوئی طول طویل نئی نظم سننی پڑتی ہے۔ یا میں انھیں داد دوں یا بتاؤں کہ میں نے داد کیوں نہیں دی۔

پھر اگر مکان کے گرد موت منڈلا رہی ہو تو لکھنے پڑھنے کا کام اور بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ میں جس مکان کی پہلی منزل کے دو کمروں میں رہتا ہوں وہ ایک ہسپتال کی پشت پر ہے اور اسی اسپتال کی ملکیت ہے۔ عین میرے کمرے کے نیچے کا

کمرہ مردہ خانہ ہے جہاں سے اسپتال میں مرنے والوں کی لاشیں ان کے عزیزو اقارب کو دی جاتی ہیں۔ اسپتال بڑا ہے۔ کبھی دو تین مرنے والے ایک ہی دن کا انتخاب کر لیتے ہیں ان کے عزیزو اقارب جمع ہوتے ہیں، لاش لٹائی جاتی ہے اور پھر ماتم کے ساتھ جنازہ اٹھتا ہے۔ اور یہ شورِ ماتم کبھی دن میں بلند ہوتا ہے کبھی رات میں۔ ایسی حالت میں کوئی اچھی تخلیق کیسے ممکن ہے۔

لیکن ان تمام مشکلات کے باوجود، جیساکہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں میں اپنی کتاب کی تمام کوتاہیوں اور کمزوریوں کا ذمے دار ہوں۔ ممکن ہے کہ میں نے رجحانات کا جائزہ لینے میں یا کسی ادیب کے بارے میں رائے قائم کرنے میں غلطی کی ہو۔ اس غلطی سے اس ادیب کا تو کچھ نہیں بگڑے گا ہاں البتہ میری کتاب ضرور خراب ہو جائے گی، اس لیے میں ہر غلطی کو درست کرنے پر آمادہ ہوں تاکہ اپنی کتاب کو بہتر بنا سکوں۔

میں نے ترقی پسند تحریک اور اس کے رجحانات کا جائزہ مادی تاریخی اور سماجیاتی (عمرانی) نقطۂ نظر سے لیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر میرے لیے عقیدت کے بجائے سائنس کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ ادب کے لیے خارجی کسوٹی ضروری ہے۔ ممکن ہے بعض حضرات کے لیے میرا نقطۂ نظر قابلِ قبول نہ ہو اور وہ ترقی پسند ادب اور تحریک کا جائزہ کسی دوسرے نقطۂ نظر سے لیں، اس طرح نہ محض یہ کہ ادب اور تحریک کے مختلف پہلو اجاگر ہوں گے بلکہ مجموعی طور سے پوری تحریک کو باہمی مباحثے اور تبادلۂ خیال سے ایک صحیح نقطۂ نظر اختیار کرنے میں آسانی ہوگی۔ کوئی بھی نقطۂ نظر اسی وقت قابلِ قبول ہوگا جب اس میں وہ خارجیت اور معروضیت ہوگی جو ہر علمی تحریک کے لیے ضروری ہے، اور اس کی کسوٹی بھی افسانے اور شعر کی طرح حقیقت پسندی ہی ہے۔ نقطۂ نظر جتنا حقیقت پسند ہوگا اتنا ہی صحیح ہوگا۔

یہاں ایک غلط فہمی کا دور کرنا ضروری ہے۔ ممکن ہے میری کتاب پڑھ کر کسی

کو یہ خیال پیدا ہو کہ ترقی پسند تحریک میں شریک ہونے کے لیے ان تمام باتوں کا ماننا ضروری ہے جو میں نے لکھی ہیں۔ ایسا ممکن نہیں ہے۔ ادبی تحریکیں اس طرح نہیں چلتی ہیں۔ میرے اور میرے ترقی پسند دوستوں کے درمیان بعض چیزیں مشترک ہوں گی، بعض باتوں پر اختلاف ہوگا اور بعض باتوں پر اختلاف رائے۔ اتفاق رائے تحریک کو مضبوط کرے گا اور اختلاف رائے تنقید کو آگے بڑھائے گا۔ میں اپنے نقطۂ نظر سے یہ بتاؤں گا کہ ادب کیا ہے اور اسے کیا ہونا چاہیئے۔ اس نقطۂ نظر کی وضاحت کو تحریک میں شریک ہونے کی شرط سمجھ لینا غلطی ہے۔ پھر بھی تحریک میں شریک ہونے کی ایک شرط ہے جس پر تمام ترقی پسند مصنفین متفق ہیں، اور وہ ہے ادب میں عوامی زندگی کی ترجمانی کرنا۔ یہ ترجمانی کس طرح کی جائے؟ اس پر اختلاف ہوگا اور بہت دن تک رہے گا، اس سے گھبرانے کی ضرورت نہیں ہے، یہ زندگی اور عمل کی دلیل ہے!

بمبئی ستمبر ۱۹۵۲ء

سردار جعفری

مطبوعاتِ مکتبۂ پاکستان

اور ڈان بہتا رہا	(ترجمہ) مائخل شولوخوف
نیا ہیرو	" لرمنتوف
بے نام خطوط	" ایگتھا کرسٹی
کتب خانے میں لاش	" " "
ٹیڑھا مکان	" " "
عراق میں قتل	" " "
سنہری گیہوں	نشاط فاطمہ
جی ٹی یس	انور جلال
ایک محبت سو افسانے	اشفاق احمد
چاک گریباں	آغا بابر
جل ترنگ (شاعری)	قتیل شفائی
دیوان شیفتہ (")	مرتبہ حبیب اشعر دہلوی
تلاطم (")	مخمور جالندھری
لاہور کی شاعرات	مرتبہ سلطان شاہد
حضرت اویس قرنی	سعدی سنگروری
ابن رشد (زیر طبع)	" " "
سیرت سیدہ عائشہ صدیقہ (زیرطبع)	" " "
شیر شیر شیر	جم کاربٹ
آدم خور شیر	" " "
ترقی پسند ادب	سردار جعفری
اقتصادی ترقی کا منظر و پس منظر	محمد حنیف رامے
باز آؤ اور زندہ رہو	" " "
دبِ اکبر	" " "